# Cuprins


Despre autor
Opere II-1. Sau-sau partea I
- Introducere
- Notă asupra ediției
- SAU–SAU
  - Prefață
  - DIAYALMATA
  - STADIILE EROTICE NEMIJLOCITESAUEROTISMUL MUZICAL
  - REFLECTAREA TRAGICULUI ANTIC ÎN TRAGICUL MODERN
  - SILUETE
  - CEL MAI NEFERICIT
  - PRIMA IUBIRE
  - ROTAȚIA CULTURILORi
  - JURNALUL SEDUCĂTORULUI
  - Note

Søren Kierkegaard

# Opere

## II

*

## SAU–SAU

UN FRAGMENT DE VIAȚĂ
EDITAT DE VICTOR EREMITA

PARTEA ÎNTÂI,
CUPRINZÂND HÂRTIILE LUI A

ebook HUMANITAS

2013
Bicentenar Søren Kierkegaard

SŌREN KIERKEGAARD (5 mai 1813, Copenhaga – 11 noiembrie 1855, Copenhaga) a studiat teologie şi filozofie la universităţile din Copenhaga şi Berlin, absolvind-o pe cea dintâi în 1841 cu o teză despre ironia socratică şi cea romantică. După articole politice şi culturale în presa daneză, debutează în volum cu eseul *Din hârtiile unuia încă viu* (1838), o critică la adresa lui Hans Christian Andersen. Despărţirea de logodnica sa Regine Olsen prilejuieşte scrierea cărţii care îi conferă celebritate, *Sau–sau* (1843). Urmează aproape 40 de volume semnate cu pseudonime sau numele propriu, cu subiecte variind între filozofie, psihologie, literatură şi religie, care evidenţiază primatul individului concret, istoric şi contingent asupra oricărei realităţi depersonalizante şi imposibilitatea de a „închide“ fenomenul vieţii în categorii abstracte şi explicative. În ultima parte a vieţii stârneşte senzaţie cu polemica sa împotriva autorităţilor bisericeşti daneze, cărora le reproşa superficializarea creştinismului. Opera sa a exercitat o influenţă considerabilă, fiind sursă de inspiraţie pentru teologia dialectică, existenţialismul filozofic şi creştin, pentru psihologia şi literatura modernităţii.

Opere principale: *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* (*Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*), 1841; *Frygt og Bæven* (*Frică şi cutremur*), 1843; *Gjentagelsen* (*Repetiţia*), 1843; *Philosophiske Smuler eller En Smule Philosophi* (*Fărâme filozofice sau O fărâmă de filozofie*), 1844; *Begrebet Angest* (*Conceptul de angoasă*), 1844; *Stadier paa Livets Vei* (*Stadii pe drumul vieţii*), 1845; *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* (*Post-scriptum neştiinţific, concluziv*), 1846; *Kjerlighedens Gjerninger* (*Faptele iubirii*), 1847; *Opbyggelige Taler* (*Discursuri edificatoare*), 1845–1850; *Sygdommen til Dōden (Boala de moarte)*, 1849; *Bogen om Adler* (*Cartea despre Adler)*, 1846–1847.

Traducătoarea, ANA-STANCA TABARASI, este cercetătoare la Universitatea din Bamberg. Doctor în filozofie şi în studii culturale europene, autoare a volumelor *Romantismul colorat* (2000), *Ghid de conversaţie român–danez* (2002 şi 2007), *Der Landschaftsgarten als*

*Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa* (2007). Traduceri din germană, greacă veche şi daneză (cea mai recentă: S. Kierkegaard: *Opere, Din hârtiile unuia încă viu/Despre conceptul de ironie*, 2006). Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România (2000).

*SØREN KIERKEGAARDS SKRIFTER II: ENTEN-ELLER, UDG. AF SØREN KIERKEGAARD FORSKNINGSCENTERET, KØBENHAVN: GADS FORLAG, 1997.*

© Humanitas, 2008 (ediţia print)
© Humanitas, 2013 (ediţia digitală)
ISBN: 978-973-50-4001-7 (epub)
ISBN Vol. II/1: 978-973-50-4005-5 (epub)

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 0372.743.382; 0723.684.194

Søren Kierkegaard

# Opere

**

# SAU–SAU

UN FRAGMENT DE VIAȚĂ
EDITAT DE VICTOR EREMITA

PARTEA ÎNTÂI
CUPRINZÂND HÂRTIILE LUI A

Traducere din daneză, introducere și note de
ANA-STANCA TABARASI

# Introducere

Privind retrospectiv la opera sa, Sōren Kierkegaard afirmă în *Despre activitatea mea de autor* (1851) şi *Punct de vedere asupra activităţii mele de autor* (1859) că ea începe în 1843, cu *Sau–sau*[1]. Ce-i drept, mai publicase înainte articole în presa daneză, recenzia în volum intitulată *Din hârtiile unuia încă viu*, precum şi teza sa *Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*[2], scrieri care anticipează câteva teme principale ale operei ulterioare: critica „omului estetic", problema ironiei şi a angoasei, opoziţia dintre nemijlocire şi reflecţie, stadiile existenţei. Însă ele nu-şi avuseseră originea în evenimente biografice atât de tulburătoare pentru autor precum în cazul cărţii de faţă, nefiind o manifestare atât de programatică a unui plan de gândire şi de viaţă; nici n-au avut asupra contemporanilor impactul produs de *Sau–sau*.

Dintre toate scrierile lui Kierkegaard, aceasta e de altfel singura care a avut parte de două ediţii în timpul vieţii autorului, dovadă a succesului la public şi a importanţei pe care i-o acorda filozoful. Posteritatea a confirmat faima celor două volume: azi, *Sau–sau* e considerată piatra de temelie a gândirii kierkegaardiene şi una dintre cele mai celebre cărţi din istoria filozofiei, cu urmări nu doar pentru filozofie, ci şi pentru teologie şi literatură, putând fi interpretată, între altele, ca un tratat de logică, un comentariu despre rolul sfintelor taine ale bisericii în lumea modernă, sau un roman cu cheie. Aşadar, o carte cu totul neobişnuită, care nu poate fi încadrată în nici unul dintre genurile tradiţionale.

*Sau–sau* nu-şi datorează faima numai logodnei dintre Sōren Kierkegaard şi Regine Olsen, care constituie una din sursele ei biografice şi pe care unii comentatori au pus-o în rând cu cele mai celebre dintre poveştile de dragoste nefericite, sublimate literar: Abélard şi Héloïse, Dante şi Beatrice, Petrarca şi Laura, Goethe şi Charlotte Buff.[3] Nici doar prea-cititului „Jurnal al seducătorului", pe care unii editori au preferat să îl publice separat, procedând nu doar neştiinţific, ci şi împotriva voinţei autorului. Intenţia lui Kierkegaard n-a fost să acorde punctului de vedere expus în acest jurnal autoritate deplină, ci să îl prezinte ca pe o voce între altele, obligându-l pe

cititor să aleagă singur între alternative. Cine publică doar părți separate din *Sau–sau* înlătură acest ultim țel al gândirii lui Kierkegaard, obnubilând originalitatea sa filozofică şi teologică şi revelând doar o parte din originalitatea sa literară. Pe deasupra, şterge raportul complex dintre pseudonimele kierkegaardiene, considerat de autor modul său de dialectică, „o strădanie cumplită, o dialectică aproape fără somn“, o țesătură fină, ale cărei fire nu trebuie încâlcite sau confundate între ele.[4] O astfel de „țesătură“ a pseudonimelor nu mai existase până la Kierkegaard. Traducerea de față o redă pentru prima dată în limba română în forma ei completă, pornind de la ediția critică daneză.

## *Contextul biografic*

*Sau-Sau. Un fragment de viață editat de Victor Eremita* (*Enten-eller. Et Livs-Fragment, udgivet af Victor Eremita*) a apărut la 20 februarie 1843 într-o ediție tipărită pe cheltuiala autorului la tipografia Bianco Luno şi difuzată de editura-librărie C.A. Reitzel din Copenhaga. A doua ediție a apărut, cu mici revizuiri, într-un singur volum, la 8 mai 1849, fiind tipărită tot la Bianco Luno, dar de astă dată pe cheltuiala editurii C.A. Reitzel.

Titlul e pomenit pentru prima oară de Kierkegaard într-o scrisoare din Berlin către prietenul său Emil Boesen (1 ianuarie 1842).[5] Alte scrisori dovedesc că Sōren Kierkegaard începuse sa lucreze la *Sau–sau* încă de la începutul acestei şederi în Berlin, continuând lucrul „pe viață şi pe moarte“[6] pe tot parcursul ei (25 octombrie 1841–3 martie 1842), finalizând apoi cartea la Copenhaga, în lunile ce au urmat; manuscrisul a fost încheiat în noiembrie 1842. A scris mai întâi „Valabilitatea estetică a căsătoriei“ şi abia apoi, ca a doua parte, „Jurnalul seducătorului“. Însă Kierkegaard a inclus în text, după întoarcerea la Copenhaga, şi numeroase fragmente din jurnalele sale mai vechi (cele mai multe dintre ele devenind aforismele din „Diapsalmata“), iar „Prima iubire“ e (cum sugerează, de altfel, şi autorul pseudonim), foarte probabil, prelucrarea unei recenzii mai vechi despre piesa lui Scribe, care nu s-a păstrat, dar care pare să fi datat de prin 1835.

P.A. Heiberg, unul din primii editori ai lui Kierkegaard, a presupus[7] că ideea de a scrie *Sau–sau* i-ar fi venit lui Kierkegaard în lunile de după ce-i trimisese înapoi inelul de logodnă logodnicei sale Regine Olsen („trimiterea

unui şnur de mătase înseamnă, în Orient, pedeapsa cu moartea pentru cel care-l primeşte; trimiterea unui inel înseamnă aici cu adevărat pedeapsa cu moartea pentru cel ce-l trimite“[8]), într-o perioadă în care Regine încă nu acceptase ruperea logodnei (o va accepta abia la data de 11 octombrie 1841) şi mai lupta să-l recâştige; el se văzuse nevoit să se prefacă „ticălos“ şi lipsit de inimă, în speranța de a o face astfel să-l uite. Deşi nu există însemnări care să documenteze un început al cărții atât de timpuriu, e evident că autorul s-a folosit, la scrierea ei, şi de material autobiografic şi că spera, între altele, să-i întărească pe contemporani şi mai ales pe Regine în convingerea că el însuşi e un seducător reflectat, în genul estetului Johannes („«Jurnalul seducătorului» a fost scris din cauza ei, pentru a-i stârni repulsia“[9]).

În acest scop, Kierkegaard a introdus în text detalii semnificative pentru cei ce cunoşteau povestea logodnei sale. Astfel, Jeanne d’Arc nu e doar eroina preferată a Cordeliei Wahl, ci fusese şi cea a Reginei Olsen. Profesorul particular al Reginei Olsen, Frederik (Fritz) Johan Schlegel, care îi făcuse acesteia curte înainte de logodna cu Kierkegaard, şi care avea să o ia de soție după ruperea logodnei, devine prototipul lui Edvard Baxter, pe care, spune Johannes, „păcat că nu-l cheamă Fritz“, şi pe care, într-o primă versiune a manuscrisului, chiar îl chemase Fritz[10] Asemenea lui Johannes, şi Kierkegaard îi trimisese iubitei sale cărți, făcând-o să citească anumite pasaje menite să o impresioneze. Şi el îi trimisese scrisori compuse în aşa fel încât să nu mai ştie ce să creadă despre el.

Pe Regine Olsen, Kierkegaard o cunoscuse pe 8 mai 1837 la Frederiksberg, în casa unui prieten teolog, Peter Rørdam, de a cărui fiică, Bolette, era pe atunci îndrăgostit. Avea să o uite însă pe Bolette, logodindu-se cu prietena ei Regine pe 8 septembrie 1840.[11] Conform propriilor însemnări[12], a cerut-o de soție întrerupând-o brusc în timp ce cânta la pian, spre marea ei surprindere, şi spunându-i plin de pasiune că nu-i trebuie muzică, pentru că o caută doar pe ea, de doi ani de zile. Asemenea Cordeliei, Regine n-a răspuns nici da, nici ba; când tatăl ei şi-a dat încuviințarea, a fost şi ea de acord.

Povestea logodnei lor poate fi reconstituită din corespondența purtată de cei doi în perioada septembrie 1840 – octombrie 1841. S-au păstrat treizeci şi unu de scrisori ale lui Kierkegaard, dintre care cinci sunt doar scurte

mesaje legate de întâlniri sau însoțind diverse daruri. În schimb, scrisorile trimise de Regine, pe care executorii testamentari ai lui Kierkegaard le-au înapoiat autoarei după moartea acestuia, au fost arse. În scrisori, Kierkegaard i se adresează spunându-i „Regine a mea“ şi semnând „S. K.“ sau „Al tău pentru vecie, S. K.“; la sfârşitul logodnei, doar „Al tău, K.“. Logodnicul îi trimite flori, parfum (*extrait double de Muguet*), pe care la sfârşitul logodnei îl împachetează, cu cruzime, chiar în scrisorile pe care ea i le trimisese; un pupitru pentru partituri, un şal de mătase, cărți, desene comentate în scrisori; în ziua în care împlineşte 19 ani, Regine primeşte de la Kierkegaard *Noul Testament*, două sfeşnice şi ustensile pentru pictură. La rândul ei, îi dăruieşte la împlinirea a 28 de ani un portofel brodat de ea însăşi.

Dintre scrisori, datate sunt doar trei; celelalte au rămas intenționat nedatate, conținutul lor fiind, după cum afirmă Kierkegaard într-una din ele, „conştiința unui sentiment“ independent de dată. Au într-adevăr ceva atemporal şi de-a dreptul literar, abundând în imagini, metafore şi aluzii la poeți danezi precum Jens Baggesen, Johannes Ewald, Adam Oehlenschläger, Christian Winther şi Poul Martin Mōller. Nevinovatei şi (conform amintirilor contemporanilor) mereu luminoasei şi voioasei lui iubite, Kierkegaard îi trimite meditații despre veşnicie şi clipă, despre prezență şi amintire, despre lirica naturii, anotimpuri şi mitologia greacă. Se simte în ele vocația scriitoricească; nu însă neapărat şi aceea de viitor soț. În jurnal, Kierkegaard susține că şi-a dat seama chiar a doua zi după logodnă că făcuse o greşeală; faptul e confirmat şi de o amintire a Reginei, care a povestit mai târziu că la scurt timp după logodnă l-a întâlnit pe stradă şi i s-a părut rece, absent. Dorința lui Kierkegaard de a „realiza universalul“, intrând în rândul lumii, era sortită eşecului. Spre a tempera dimensiunea erotică a logodnei, Kierkegaard îi citeşte fetei săptămânal din predicile episcopului Mynster şi discută cu ea pasaje biblice; îi trimite de asemenea manuscrise pregătite ca teme pentru seminarul pentru predicatori, la care participa. Drept răspuns la darul de ziua lui îi trimite un trandafir uscat, pe care ea i-l dăruise în floare, descriindu-i ofilirea şi lăudând frumusețea amintirii comune a unei înfloriri trecute.

Corespondența devine tot mai rară şi mai melancolică; deşi Regine Olsen refuză ruperea logodnei în august 1841, implorându-l în numele amintirii tatălui său mort să nu se despartă de ea, Kierkegaard e hotărât să

încheie relația şi ia hotărârea de a o păcăli, făcând-o să creadă că e lipsit de inimă, pentru a o provoca să rupă ea însăşi logodna, din mândrie. Reuşeşte să-şi convingă majoritatea cunoscuților că e un egoist şi un narcisist incapabil de căsătorie, nu îşi convinge însă şi iubita, care luptă din răsputeri să-l păstreze. În disperarea ei, Regine îi propune chiar să locuiască într-un mic dulap, lipsit de rafturi, din camera lui, numai să nu trebuiască să plece; în acest dulap, Kierkegaard va păstra ulterior amintirile legate de ea şi un exemplar al tuturor operelor sale pseudonime, tipărite pe hârtie velină, pentru ea.

O nouă tentativă de rupere a logodnei (11 octombrie 1841) e acceptată în cele din urmă, după nopți nedormite şi petrecute de amândoi plângând (Regine a şi început atunci să încărunțească). După despărțire, Kierkegaard se simte distrus şi plânge nopți de-a rândul; ziua însă se preface voios şi nepăsător, spre a-şi menține dorita imagine de „ticălos“. Când fratele său Peder Christian îi spune că va încerca să convingă familia Olsen de faptul că Sōren nu e un om rău, acesta îl amenință cu moartea dacă o va face. În oraş circulă zvonuri cumplite despre felul în care Kierkegaard s-ar fi purtat cu logodnica sa: se spune că la ruperea logodnei ar fi scos ceasul, zicând membrilor familiei Olsen să se grăbească dacă mai au ceva de spus, întrucât are bilet la Teatrul Regal. De fapt, mersese în clădirea teatrului doar ca să discute cu Emil Boesen. Alții povestesc că în timpul logodnei ar fi mers cu ea la teatru spre a asculta *Don Giovanni* de Mozart (operă de referință în *Sau–sau*), dar că după uvertură s-ar fi ridicat, silind-o să plece, întrucât ar fi gustat partea cea mai bună: bucuria aşteptării. Fiind confruntată după zeci de ani cu povestea aceasta, Regine a negat-o, spunând că plecaseră după primul act din cauza unor dureri de cap. Alte bârfe spun că după ce ar fi pornit cu ea în excursie, spre bucuria ei, la marginea oraşului a poruncit vizitiului să întoarcă trăsura, pentru a exersa renunțarea la o plăcere.

Curând după ruperea logodnei, Kierkegaard pleacă la Berlin, pentru a audia prelegerile lui Schelling şi pentru a se îndepărta de Regine şi de bârfitori. Însă din cauză că frecventa, şi aici, cercuri daneze, continuă să se prefacă vesel şi nepăsător, ca nu cumva să se afle cât suferea de fapt. Deşi bolnav de jale şi surmenat de lucrul asiduu la *Sau–sau*, nu îndrăzneşte să cheme un medic, de teamă să nu afle lumea (şi, prin ea, Regine) că veselia sa e pură prefăcătorie. Răspândeşte, de asemenea, prin scrisori, zvonul că ar avea acum legături cu o cântăreață, *demoiselle* Schulze (interpretă a Elvirei

din *Don Giovanni*), care ar semăna leit cu fosta sa logodnică. De acest episod aminteşte probabil următorul pasaj din „Jurnalul seducătorului“: „Iubirea are propria ei dialectică. Am fost îndrăgostit cândva de o fată. Vara trecută am văzut la teatrul din Dresda o actriță care semăna izbitor cu ea. Din acest motiv am vrut, şi mi-a reuşit, să facem cunoştință, convingându-mă astfel că neasemănarea era totuşi destul de mare. Azi am întâlnit pe stradă o doamnă care îmi aminteşte de acea actriță. Povestea ar putea fi continuată la nesfârşit.“

De fapt, Kierkegaard n-a încetat niciodată să o iubească pe Regine Olsen, suferind cumplit când ea s-a măritat şi apoi a plecat din Danemarca împreună cu soțul, devenit guvernator în Indiile de Vest. Adevăratele sale motive de a se despărți de Regine rămân şi astăzi un motiv de speculație. Într-una dintre notițele pregătitoare la *Sau–sau*[13], Kierkegaard observă că baza oricărei căsătorii e încrederea absolută, fără de care căsnicia nu e cu putință. O astfel de încredere nu îngăduie nici măcar păstrarea unor taine din trecut. Or, în cazul lui Kierkegaard, taina pe care ar fi trebuit să o împărtăşească soției nu-i aparținea, vizând un păcat al tatălui său împotriva lui Dumnezeu; aflarea acestui secret îi provocase „marele cutremur“, schimbându-i viața, şi nu putea să-l trădeze. Dacă i s-ar fi destăinuit totuşi Reginei, ar fi făcut-o părtaşă la melancolia sa şi a familiei sale, distrugându-i pe veci seninătatea. În plus, considera că fusese, încă de mic, promis lui Dumnezeu, şi că nu se putea aşadar căsători, sortit fiind să se pună exclusiv în slujba Ideii. Faptul de a fi uitat o vreme că fusese logodit cu Dumnezeu îi părea acum o cumplită eroare, pentru care plătise scump. De aceea, va da la retopit inelul său de logodnă, refăcând bijuteria astfel încât pietrele să formeze o cruce.

Dincolo de aceste explicații de ordin metafizic, biografii mai presupun că Sōren Kierkegaard suferea de epilepsie, boală considerată pe atunci molipsitoare şi care, conform legii, îl împiedica pe bolnav să se căsătorească. Oricum ar sta lucrurile, povestea logodnei lui Kierkegaard a lăsat urme adânci în opera acestuia, pe care autorul a dedicat-o în întregime amintirii iubitei sale şi a tatălui său, cei doi oameni pe care îi iubise cel mai mult pe lume, şi cărora le datora, indirect, faptul de a fi început să scrie.

## *Pseudonimia*

În ciuda tribulațiilor biografice aflate la originea cărții, nu trebuie săvârşită greşeala de a reduce Sau–sau la povestea logodnei lui Kierkegaard, nici de a-i atribui acestuia punctele de vedere expuse de autorii pseudonimi. Problema pseudonimiei, fundamentală pentru gândirea lui Kierkegaard, care distingea cu strictețe între cărțile sale pseudonime şi Discursurile edificatoare semnate cu propriul său nume, are parte în Sau–sau de o tratare programatică, menită să-i expliciteze atât seriozitatea, cât şi ironia.

Astfel, editorul fictiv Victor Eremita („eremitul învingător“, nume simbolic pentru tendința religioasă a cărții), care pretinde că a găsit hârtiile estetului **A** şi ale asesorului Wilhelm într-un vechi *secrétaire*, e nevoit să constate în prefață că estetul **A** se prezintă la rândul său în calitate de simplu editor, nicidecum de autor al „Jurnalului seducătorului“. Această afirmație a lui **A** i se pare suspectă: „Vechi truc de prozator, împotriva căruia nu aş avea nimic de obiectat dacă n-ar contribui la a-mi complica situația, un autor aflându-se cuprins în celălalt asemenea cutiilor dintr-un joc chinezesc. Nu e aici locul potrivit pentru a dezvolta ceea ce mă întăreşte în această opinie, vreau doar să observ că starea de spirit care domneşte în prefața lui **A** strigă într-un fel că el e autorul. E, într-adevăr, ca şi cum **A** însuşi s-ar fi înspăimântat de ficțiunea sa, care continua, asemenea unui vis neliniştit, să-i creeze angoase chiar şi în timp ce povestea.“ Dovadă şi înrudirile dintre „Jurnal“ şi „Stadiile erotice nemijlocite“. După care, Victor Eremita recunoaşte că a fost el însuşi cuprins de angoasă, citind „Jurnalul seducătorului“. Paralelele dintre situația sa şi cea a estetului **A** duc astfel la suspiciunea că Victor Eremita e adevăratul autor, atât al operelor atribuite lui **A**, cât şi al „Jurnalului seducătorului“. Dar acest mod ironic de reflecție a reflecției deschide o nouă perspectivă, cu siguranță, intenționată: cea către Sōren Kierkegaard însuşi.

Spre a abate atenția contemporanilor de la sine sau, mai degrabă, tocmai pentru a o atrage asupra sa, Kierkegaard a compus o scrisoare datată 22 februarie 1843, pe care avea de gând să o publice în ziarul *Berlingske Tidende*. Epistola, semnată Sōren Kierkegaard şi adresată lui Victor Eremita, îl implora pe acesta din urmă să renunțe la pseudonim, „astfel încât să pot trăi liniştit şi să mai am parte de zile bune“, altfel fiind suspectat că ar fi el autorul.[14] La rândul său, Victor Eremita ar fi urmat să-i răspundă în acelaşi ziar, reproşându-i că e singurul vinovat de suspiciunile

lumii, fiind mai mult ca sigur ipohondru şi afectat. Ar fi adăugat şi că el însuşi nu-i cunoaşte pe adevăraţii autori ai manuscriselor găsite, neputând astfel jura că printre ei nu se numără însuşi Kierkegaard.[15] După ce păzise secretul cu atâta strictețe, încât purtase toate tratativele cu tipografia şi editura doar prin intermediul prietenului său J.F. Giödwad, numele sau nefigurând în nici un fel de acte, Kierkegaard găsea cu cale să atragă indirect atenţia asupra sa, polemizând cu sine însuşi, aşa cum avea să facă mai târziu scriitorul portughez Fernando Pessoa.

Până la urmă, n-a mai publicat acest dialog epistolar, însă numai din lipsă de spaţiu tipografic în ziua pe care o alesese; cele două texte s-au păstrat în manuscris. La numai o săptămână după apariţia cărţii, a publicat însă în ziarul *Fœdrelandet* un lung studiu intitulat „Cine a scris *Sau–sau*?“ („Hvo er Forfatteren af *Enten-Eller*?“), în care „încerca“ , pe baza unor indicii din text, să stabilească adevăratul autor al celor două volume.[16] Textul a apărut sub pseudonimul A.F., probabil iniţialele de la *Af Forfatteren* (De însuşi autorul).

După cum se vede, această multiplă reflectare şi ordinea „cutiilor chinezeşti“, de o mare modernitate din punct de vedere literar, fac din Kierkegaard însuşi un personaj diferit de autor. Care este însă semnificaţia filozofică a acestui joc?

Atribuirea scrierilor adunate sub titlul *Sau–sau* mai multor autori e un mod de a transmite cititorilor o anume formă de scepticism, o îndoială care să le alunge certitudinea ştiinţei, a cunoaşterii expuse cu autoritate şi sistematic, obligându-i totodată să-şi precizeze ei înşişi poziţia, amintindu-le că nu se pot sustrage de la confruntarea dintre îndoială, credinţă şi ştiinţă. Un răspuns limpede dat de autor acestei probleme sau chiar o stabilire a autorului ca autoritate definitivă (*auctor - auctoritas*) ar împiedica nevoia de participare la dezbatere a cititorului. Acesta trebuie să caute el însuşi răspuns la probleme, să piardă toate certitudinile şi să treacă printr-o criză purificatoare care să-l conducă, poate, la o nouă certitudine, acum definitivă. În acest scop, autorii pseudonimi trebuie consideraţi persoane diferite de Kierkegaard, aşa cum avea să ceară chiar el în „Post-scriptum neştiinţific, concluziv“[17] (ce-i drept, semnând doar ca editor şi atribuind textul lui Johannes Climacus – o nouă formă de ironie).

Filozofia e, din acest punct de vedere, o artă de a stârni întrebări (aici se

recunoaşte rădăcina ei socratică) şi de a obliga la opţiune personală; nu o artă a elaborării unor răspunsuri sistematice, clare, distincte şi lipsite de contradicţii existenţiale. Numai faţă în faţă cu mai multe opţiuni existenţiale în aparenţă egal îndreptăţite, cititorul se poate „alege pe sine însuşi“, aşa cum cere asesorul Wilhelm în cea de-a doua parte din *Sau–sau*. Se poate cunoaşte, aşadar, mai întâi pe sine, şi abia apoi alege pe sine în cunoştinţă de cauză, asumându-şi responsabilităţi. Acest sine ales astfel de individ este el însuşi, şi totuşi e cu totul diferit de sinele său de dinainte, întrucât a fost ales în mod absolut. N-a fost prezent mai înainte, ci a apărut în urma alegerii; totuşi fusese prezent, întrucât era „el însuşi“. A se alege pe sine în mod absolut ţine de recunoaşterea propriei vinovăţii, a stării omului după păcatul originar. Abia disperarea şi îndoielile pornite de aici îl fac pe om nu doar să se cunoască şi să se aleagă pe sine, ci şi „să se realizeze pe sine“. Momentul disperării e momentul în care ia naştere concepţia asupra vieţii.

Din numeroase notaţii în jurnal reiese că pe Kierkegaard îl preocupa interpretarea etică sau religioasă a pseudonimelor sale. Pe de o parte, nu se considera la nivelul idealurilor întruchipate de unele dintre ele şi se temea ca ele să nu fie luate drept adevărate de către cititori, care să îi reproşeze propria inadecvare. Era, pe de altă parte, nemulţumit la gândul că ar putea fi asociat cu laturile reprobabile ale unora din pseudonime (în special Johannes, autorul „Jurnalului seducătorului“), chiar dacă se folosise de ele şi pentru a o îndepărta de sine pe Regine Olsen. După cum avea să noteze în 1849: „Aşa cum fluviul Guadalquivir intră, de la un punct încolo, sub pământ, dar iese apoi din nou la iveală, la fel trebuie să mă cufund şi eu în pseudonimie, dar am înţeles, de asemenea, unde voi ieşi din nou la iveală cu propriul meu nume“.[18] Imaginea fluviului Guadalquivir revine de mai multe ori în jurnalul lui Kierkegaard; în alt pasaj, i se adaugă observaţia: „Pseudonim e ce-i mai prejos de mine (esteticul), dar tot pseudonim e şi ce-i mai presus de mine, pentru că personalitatea mea nu-i corespunde.“[19] Superior sieşi îl considera pe Anti-Climacus, autorul *Bolii de moarte (Sygdommen til dōden)*, reprezentând stadiul religios al existenţei, în timp ce Johannes Climacus, autorul *Repetiţiei* (*Gjentagelsen*) şi al *Fărâmelor filozofice (Philosophiske Smuler)*, i-ar fi fost inferior, nefiind creştin : „Mă situez pe mine însumi mai presus de Johannes Climacus, dar mai prejos de

Anti-Climacus.“[20]

Aceste puncte de vedere ale autorilor pseudonimi, neîmpărtăşite întotdeauna de Kierkegaard, nu puteau fi comunicate la persoana a treia, întrucât el considera că realizarea de sine existenţială cere folosirea cuvântului „eu“. Pe de altă parte, nici nu putea spune „eu“ în nume propriu. De aceea, în 1848, pe când pregătea o serie de prelegeri (niciodată ţinute) despre comunicarea indirectă prin pseudonime, Kierkegaard şi-a început prima prelegere cu o scuză : „Cred că e cazul să-mi cer iertare pentru modul în care folosesc cuvântul «eu» în aceste prelegeri. [...] Din punctul meu de vedere, slăbiciunea şi imperfecţiunea mea sunt de vină [...] că nu îndrăznesc mai des să spun «eu». Una dintre nenorocirile modernilor e că au desfiinţat «eul», eul personal. Tocmai de aceea a şi dispărut din lume comunicarea cu adevărat etic-religioasă. Pentru că adevărul etic-religios se raportează în mod esenţial la personalitate, neputând fi comunicat decât de către un eu unui alt eu. Îndată ce comunicarea aceasta devine obiectivă, adevărul a devenit neadevăr. Ceea ce trebuie să atingem noi e personalitatea. De aceea consider un merit faptul că am adus personalităţi create poetic care spun «eu» (pseudonimele mele) în plina realitate a vieţii, contribuind pe cât posibil la reobişnuirea contemporanilor să audă din nou un eu, un eu personal (nu acel eu pur, de fantezie, şi vorbele lui de ventriloc).“[21]

Eul pseudonimelor e aşadar opusul eului absolut, abstract, cum apărea în filozofia vremii (de exemplu, la Fichte), iar domeniul său e „realitatea“ (*Virkelighed*), termen folosit aici în sensul obişnuit al cuvântului, nu în sens hegelian, spre a desemna ceea ce e raţional conceptibil, întrucât pseudonimele se doresc a fi tocmai opusul abstracţiunii impersonale a filozofiei de sistem.

Rolul lor e readucerea în prim-plan a conceptului de personalitate şi a subiectivităţii personalităţii, după cum observa Kierkegaard în jurnal, în 1849: „Orice comunicare despre adevăr a devenit abstractă: publicul a devenit Instanţa, revistele îşi zic singure Redacţia; profesorul se numeşte Speculaţiunea, preotul e Contemplarea, şi nici un om, nici unul nu îndrăzneşte să spună «eu». Dar cum prima condiţie a oricărei comunicări despre adevăr e, neapărat, personalitatea, cum calitatea de a fi ventriloc nu slujeşte deloc adevărului, era important ca personalitatea să fie iar adusă în prim-plan. Dar cum lumea era obişnuită să nu audă niciodată un Eu, ar fi fost imposibil să începi numaidecât cu propriul eu. De aceea, misiunea mea

a fost să inventez personalități auctoriale şi să le las să pătrundă în realitatea vieții mele, pentru a obişnui oamenii un pic să audă această vorbire la persoana întâi. Faptele mele sunt, de aceea, doar ale unui antemergător, până să apară cel care va spune «eu» în sensul cel mai strict. Însă trecerea de la abstracțiunea inumană la personalitate e misiunea mea.“[22]

Aceasta este explicația pseudonimelor kierkegaardiene. Totuşi, e paradoxală afirmația că prin pseudonime are loc trecerea de la fantezie şi abstracțiune la realitate: pseudonimele nu sunt parte din realitatea dată, ci dintr-un text ținând de domeniul ficțiunii, deci al „fanteziei“, ca şi eul pur „ventriloc“.[23] Poate de aceea Kierkegaard se va strădui tot mai mult să îşi facă el însuşi apariția în locul „caracterelor“ pseudonime, sau în spatele lor.

## *Un roman modern*

În ciuda pseudonimului Victor Eremita, lumea intelectuală copenhagheză a recunoscut îndată autorul celor două volume din Sau–sau. Cartea a stârnit senzație; descriind atmosfera creată de apariția ei într-o scrisoare către Hans Christian Andersen (7 aprilie 1843), Signe Læssōe o numea „o cometă […] prevestitoare de nenorociri şi aducătoare de nenoroc; atât de demonică, încât o tot citeşti, o pui nemulțumit deoparte, şi o iei iar în mână, mereu; pentru că nu te poți desprinde de ea, nici n-o poți păstra lângă tine. […] Nu vă puteți imagina ce senzație a fost; cred că, de când Rousseau şi-a depus pe altar Confesiunile, nici o altă carte n-a mai tulburat lumea cititorilor atât de mult. După ce ai citit-o, îl deteşti pe autor, dar te pleci adânc în fața intelectului şi a cunoştințelor sale“[24].

Cu toată indignarea morală a multor contemporani, nu în ultimul rând a celor care recunoşteau în carte aluzii la viața personală a lui Kierkegaard, *Sau–sau* a avut parte de recenzii laudative. În schimb, spre marele necaz al lui Kierkegaard, Johan Ludvig Heiberg (1791–1860), corifeul de atunci al esteticii şi criticii literare daneze, a scris, în revista sa *Intelligensblade* (1 martie 1843) o recenzie care oscila între laude pentru cea de-a doua parte a cărții (considerată plină de scânteieri spirituale şi mai ales sistematic expusă) şi critici devastatoare pentru partea întâi, nesistematică şi „dezgustătoare“ din punct de vedere etic. Recunoscând talentul, cultura şi spiritul autorului, Heiberg regreta faptul de a nu fi găsit în carte şi talentul

de a organiza şi structura textele, astfel încât ideile să apară cu mai multă plasticitate. Una peste alta, numea cartea nici mai mult, nici mai puţin decât „un monstru“, neputându-şi nicidecum explica interesul lui Kierkegaard pentru dezvoltarea, „în linişte“, a unui personaj precum seducătorul Johannes.

Recenzia lui Heiberg l-a dezamăgit cumplit pe Kierkegaard, care îl admirase pe critic, recenzând pe larg şi entuziast (în chiar cartea incriminată) *Prima iubire* de Scribe, în traducerea lui Heiberg, jucată la Teatrul Regal de soţia acestuia, actriţa Johanne Louise Heiberg, n. Pätges (1812–1890), şi lăudând în „Stadiile erotice nemijlocite“ prelucrarea lui Heiberg după *Don Juan* de Molière. De aici avea să se nască resentimentul lui Kierkegaard faţă de Heiberg şi cercurile literare apropiate acestuia, resentiment care, alimentat şi de lipsa acestora de înţelegere pentru opera sa ulterioară şi pentru concepţia sa religioasă, avea să ducă la conflictul de mai târziu cu episcopul Hans Lassen Martensen, un apropiat al criticului.

Însă, în momentul scrierii celor două volume din *Sau–sau*, Kierkegaard se considera încă discipolul literar al lui Heiberg, ale cărui opinii în materie de estetică le preluase şi în prima sa carte, *Din hârtiile unuia încă viu*, şi în teza sa *Despre conceptul de ironie*. În acest context, remarcabilă e şi participarea lui Kierkegaard, în *Sau–sau*, la o dezbatere despre categoria literară a „interesantului“, în vogă în estetica vremii. Prin intermediul ei, Kierkegaard reia polemica împotriva romanticilor, deja temă majoră a cărţilor predecente.

Astfel, în introducerea la textele publicate, Victor Eremita spune că observase încă de la lectura primelor texte că „analogia la Don Juan ar trebui să fie un seducător reflexiv, care se află în categoria interesantului, la care întrebarea nu constă în câte femei seduce, ci în cum o face“. Mod de a atrage atenţia cititorului că vor urma ilustrări ale acestei categorii estetice, o categorie cu istorie şi tradiţie.

La originile acestei categorii se află una dintre primele scrieri ale romanticului german Friedrich Schlegel, *Despre studiul poeziei eline* (*Über das Studium der griechischen Poesie)*, scrisă în 1795 şi publicată în 1797. Conform punctului de vedere expus aici, „interesantul“ şi subiectivitatea ar caracteriza literatura modernă, în timp ce literatura clasică (a anticilor greci) e „obiectivă“, iar obiectul acesteia e „frumosul“. Distincţia face parte din dihotomiile legate de antic şi modern care preocupau epoca, alte exemple

fiind „artificialul“ prin contrast față de „natural“, subiectivul prin contrast față de obiectiv şi cunoscuta dihotomie teoretizată de Friedrich Schiller, „naivul“ prin contrast față de „sentimental“. Întreaga problematică face parte din aşa-numita *querelle des Anciens et des Modernes* (ceartă dintre antici şi moderni).

Aşadar, în concepția lui Friedrich Schlegel, frumosul e altceva decât interesantul şi nu reprezintă idealul poeziei moderne.[25] Spre deosebire de arta obiectivă greacă, arta modernă caută caracteristicul şi individualul, e mai degrabă filozofică decât artistică. Ar putea fi numită „poezie didactică“ pentru că, asemenea dialogurilor platoniciene, urmăreşte „ceea ce e interesant din punct de vedere filozofic“ şi e ghidată de „interese filozofice“. În schimb, frumosul e obiectul universal valabil al unei plăceri dezinteresate, liberă şi totuşi necesară.

Din cauză că arta modernă nu caută frumosul, nu are nici stil şi e în mare măsură manieristă. Interesantul e bazat pe realitate[26] şi se leagă de aspecte singulare, de ceea ce e caracteristic şi individual. De remarcat că Schlegel nu consideră interesantul o caracteristică a „noii şcoli“ (adică, a ceea ce ulterior s-a numit romantism). Aceasta ar trebui, dimpotrivă, să provoace o „revoluție estetică“, împăcând „imitația naturii“ (care îi caracteriza pe antici) cu „invenția“ (care îi caracterizează pe moderni), adică naturaleţea obiectivă şi artificiul subiectiv, deschizând perspectiva asupra unei noi trepte a educației estetice. În concepția lui Schlegel, împăcarea idealurilor celor două epoci trebuie să fie „supremul scop al oricărei poezii posibile“, un „maximum absolut al artei“. „Criza interesantului“ anunță apropierea acestei revoluții estetice, Johann Wolfgang Goethe fiind, conform acestui punct de vedere, reprezentantul sau cel puțin vestitorul noii estetici, situându-se între interesant şi frumos, între manieră şi obiectivitate.

Realitatea, ca bază a interesantului, nu reprezentase aşadar un scop al romanticilor. Importantă era aparența artistică, situată între idealitate şi realitate: reflectând raportul dintre ideal şi real, opera de artă reflectează asupra ei înseşi, fiind în acelaşi timp poezie şi poezie a poeziei. Prin ea, eternul cuprinde în sine temporarul. În *Sau–sau* însă, „interesantul“ e identificat cu poziția seducătorului Johannes, adică a estetului **A**, şi devine, ca şi ironia, o categorie a stadiului estetic şi o justificare a neobişnuitei forme literare a cărții. Cum, din modul în care descrisese gândirea lui Schlegel în *Despre conceptul de ironie*, e de presupus că filozoful danez nu

cunoştea îndeaproape opera de tinereţe a acestuia, pare mult mai probabil că *Sau–sau* porneşte de la definiţia heibergiană a interesantului, care o modifică pe cea schlegeliană.

Heiberg îşi lansase în 1842 propria definiţie a „interesantului“ *(det Interessante*), pe care îl credea reprezentativ pentru noua psihologie literară, într-o recenzie la piesa *Dina* (1841) de Adam Oehlenschläger[27] (unul din autorii preferaţi ai lui **A** în *Sau–sau*), piesă pe care Heiberg o considera, datorită lipsei ei de adâncime psihologică, drept opusul „interesantului“, aşadar inferioară. În recenzia sa din *Intelligensblade* nr. 16 şi 17 (15 noiembrie 1842), Heiberg dădea următoarea definiţie a interesantului: „Noul mod de tratare se arată mai ales în creionarea caracterelor, acest element principal al poeziei tragice. Aş vrea, cu această ocazie, să atrag atenţia asupra a două extreme opuse ale creionării caracterelor, dintre care una poate fi numită antică, iar cealaltă, modernă. Personajele de tragedie antică sunt plastice în sensul că întregul lor conţinut s-a aşezat la suprafaţă; nu există în ele nimic care să nu iasă la iveală, nimic care să nu se exprime. Aceasta din cauză că subiectele antice erau cunoscute poporului mai înainte ca autorul de tragedii să le prelucreze; în măreţia sa grandioasă, tragedia antică a renunţat la noutatea materialului, la suspansul şi surpriza care pot fi provocate astfel; într-un cuvânt, nu cunoştea interesantul, concept modern pentru care limbile vechi nici măcar n-aveau un termen corespunzător. Această împrejurare arată deopotrivă ceea ce e măreţ, colosal la tragedia antică, cât şi limitările ei, deoarece de aici rezultă că, pe cât de mult cere acest gen poetic descrieri ale personajelor, pe atât de puţin suportă, în fond, evoluţii ale lor; aici nu e, ca să zic aşa, nimic de dezvoltat, cum nu e la o statuie de marmură; totul e stabilit de la început. […] Cu totul altfel se petrec lucrurile cu personajele moderne. La fel cum cele antice erau plastice, cele moderne sunt pitoreşti; arătând spectatorului o latură, o scot pe cealaltă din raza privirii sale; în ele e perspectivă, deci iluzie.“[28]

Recunoaştem aici punctul de vedere aplicat de **A** *Antigonei* în „Reflectarea tragicului antic în tragicul modern“. E, de altfel, un punct de vedere pe care şi-l însuşise, cu ostentaţie, şi H.C. Andersen (o vreme, la rândul său, discipol al lui Heiberg) într-o proză de tinereţe plină de ironie romantică, *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829 (Călătorie de la Holmens Canal la Amager în anii 1828 şi*

*1829*); aşadar, un punct de vedere deja celebru în literatura daneză a vremii.[29] Atribuindu-l în *Sau–sau* lui **A**, mai ales seducătorului Johannes, Kierkegaard justifică aşadar forma cu totul neobişnuită a primei părţi a cărţii şi psihologia lui **A**, dar îi arată, totodată, limitările, neconsiderând-o singurul punct de vedere acceptabil, întrucât, în cea de a doua parte a cărţii, asesorul Wilhelm îi cere lui **A** să depăşească stadiul acesta.[30] Din acest punct de vedere, *Sau–sau* poate fi citit ca un roman modern[31] „interesant", un experiment formal şi psihologic. Şi acesta e unul dintre motivele pentru care Kierkegaard dorea să facă diferenţa între opera sa pseudonimă şi scrierile sale religios-edificatoare: „Epoca se rătăcise în interesant; era necesară o mişcare spre simplitate"[32], va scrie în jurnal despre acestea din urmă.

Elementele de roman din *Sau–sau* sunt scoase în evidenţă încă din prefaţa lui Victor Eremita, care se adresează cărţii folosind un topos de roman atribuit asesorului Wilhelm: „Du-te, aşadar, în lume, evită pe cât posibil atenţia criticii, vizitează câte un cititor într-un moment fast, iar dacă vei da de vreo cititoare, aş spune: amabila mea cititoare, vei găsi poate în această carte ceva ce n-ar trebui să ştii, sau altele de pe urma cărora vei avea de câştigat" etc. etc. Nu-i, aşadar, de mirare că prima reflecţie din „Diapsalmata" vizează chiar esenţa beletristicii prin întrebarea: „Ce e un poet?", răspunsul fiind, în bun stil romantic: „Un nefericit". (Aforismul cu pricina ar putea fi o pastişă la concepţia despre geniu a lui H.C. Andersen, ironizată de Kierkegaard în prima sa carte, *Din hârtiile unuia încă viu.*) Remarcabilă e în acest context şi frecvenţa pasajelor în proză ritmată (pe care traducerea de faţă le redă ca atare). De exemplu, cel în care **A** se autocompară cu semnele alfabetului ebraic: „Neîndrăzneţ sunt ca un scheva, slab şi neauzit ca dagesch lene, mă simt precum o literă ce-i tipărită-n rând pe dos şi, totuşi, nestrunit precum un paşă cu trei tuiuri, gelos pe mine şi-ale mele gânduri ca banca pe ale ei bancnote, oricum, atât de reflectat în mine însumi ca un *pronomen reflexivum.*"

La structura romanelor romantice trimite şi „Sfatul verificat pentru autori" din „Diapsalmata": constatarea că nici greşelile de tipar nu sunt de dispreţuit, putând stârni o grămadă de idei bune, e o aluzie la observaţia similară din prefaţa *Părerilor despre viaţă ale motanului Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr*) de E.T.A. Hoffmann. În acest roman de

factură romantică, în care Hoffmann se prezintă drept simplu editor al memoriilor motanului Murr, amestecate din neglijenţă cu fragmente dintr-un alt text despre viaţa capelmaistrului Johannes Kreisler, sunt descrise două puncte de vedere opuse despre viaţă şi artă, ceea ce, *mutatis mutandis*, e şi cazul cu *Sau–sau*. Amestecul de genuri literare (în cazul cărţii lui Kierkegaard: aforisme, studii, recenzii, scrisori, jurnal, discursuri şi predici) e şi el un important aspect al romanului romantic. Chiar dacă *Sau–sau* evită (cu excepţia aforismelor din „Diapsalmata“) fragmentaritatea făţişă, ba punctul de vedere al lui **B** (Wilhelm) e expus chiar foarte sistematic, observaţiile despre fragmentar ale lui **A,** din „Reflectarea tragicului antic în tragicul modern“, trimit la fragmentarismul literaturii romantice şi chiar şi la ironia romantică: afirmaţia „că bogăţia unei individualităţi constă tocmai în risipirea ei fragmentară“ e ilustrată şi prin „stilul bazat pe interjecţii“ al paragrafului în care e făcută, „în care ideea izbucneşte, însă fără a reuşi să se impună, aşa cum s-ar cere spre oficializarea ei în societatea contemporană“.

Elogiul indolenţei, din acelaşi text, şi cel al trândăviei din *Rotaţia culturilor* ar putea fi o aluzie la capitolul despre trândăvia creatoare[33] din romanul *Lucinde* de Friedrich Schlegel, comentat de Kierkegaard în *Despre conceptul de ironie*. În schimb, descrierea melancoliei, care în „Diapsalmata“ e comparată cu o iubită ce nu-l părăseşte niciodată pe **A**, e o trimitere la rolul asemănător al suferinţei şi chinului în cântecul harpistului (*Wer sich der Einsamkeit ergibt…*) din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe, roman lăudat atât de romanticii germani, cât şi de Heiberg. De remarcat faptul că *Wilhelm Meister*, comentat cu entuziasm de tânărul Kierkegaard în jurnale, e totodată primul roman modern ce cuprinde o considerabilă parte compusă numai din aforisme – amestec de genuri practicat şi în *Sau–sau*, prin „Diapsalmata“.

## *Un tratat de logică etică*

E oare Sau–sau într-adevăr doar un roman? Învelişul epic nu trebuie să înşele asupra faptului că avem de-a face cu o temeinică argumentaţie filozofică, care transpare în text prin terminologia idealismului german, folosită la tot pasul, prin dialectica pseudonimelor şi, nu în ultimul rând, prin titlu.

„*Sau–sau* e într-adevăr un titlu absolut excelent, deopotrivă picant şi cu însemnătate speculativă“[34], spune Kierkegaard într-o scrisoare, iar prin sublinierea dimensiunii speculative se referă nici mai mult, nici mai puţin decât la o dezbatere despre logica hegeliană şi cea aristotelică, purtată în mediile academice ale vremii. Cartea lui Kierkegaard e o contribuţie la această discuţie despre doctrina hegeliană a medierii (mijlocirii), şi mai ales despre critica hegeliană a principiului terţului exclus.[35]

În conformitate cu acest principiu al logicii clasice, *în acelaşi timp şi sub acelaşi raport, pentru orice propoziţie nu există decât două posibilităţi: sau este acceptată, sau nu este acceptată într-un anumit sistem de propoziţii, o a treia posibilitate fiind exclusă*. Cu alte cuvinte, oricare ar fi propoziţia, ea are sau nu are o anumită valoare de adevăr (AV¬A). Istoric vorbind, principiul terţului exclus, care azi pare o pură chestiune tehnică, a luat naştere dintr-o criză a gândirii religioase antice greceşti, foarte probabil legată de desprinderea de religiile arhaice de tip matriarhal.[36] Gândirea în disjuncţii exclusive (redată în latină prin formula *aut–aut*, folosită şi în cartea lui Kierkegaard) a început să se impună filozofic şi religios faţă de cea în disjuncţii neexclusive (redate în latină prin formula *vel-vel*) odată cu afirmaţia lui Parmenide că fiinţa este, iar nefiinţa nu este. În concepţia lui Parmenide, ceea ce este nu poate să nu fie, ceea ce nu este nu poate să fie. Dar acest lucru echivalează cu negarea trecerii de la fiinţă la nefiinţă, adică a devenirii (terţul exclus). Amestecul fiinţei cu nefiinţa (realitatea empirică, viaţa pândită de moarte) nu este; excluzând această a treia posibilitate, filozoful alungă teama de moarte, respingând credinţa populară (cultul Marii Mame), care accepta cea de-a treia posibilitate, *meixis*, amestecul sexelor şi amestecul vieţii cu moartea.

De remarcat că şi Aristotel a ajuns (în *Metafizica*, III, 7, 1011 b) la stabilirea acestui principiu logic din cauză că respingea o a treia posibilitate mijlocitoare între idee şi materie (rol care în concepţia lui Platon revenise lucrurilor). Pe scurt, acest tip de disjuncţie exclusivă a devenit, treptat, modul firesc de a vedea lucrurile în cultura europeană – dar nu şi în alte culturi cum ar fi, de exemplu, cea chineză. Încetul cu încetul, funcţia sa religioasă a fost dată uitării, în ciuda faptului că un pasaj din predica lui Isus de pe munte pare să amintească de el: „Cuvântul vostru să fie: Ceea ce este da, da; şi ceea ce este nu, nu; iar ce e mai mult decât acestea, de la cel

rău este“ (Matei 5, 37). Reîntoarcerea filozofică la *conținutul* principiului terțului exclus, care devenise doar o problemă formală şi abstractă, i se datorează lui Hegel; reîntoarcerea la sensul său religios i se datorează, în schimb, lui Kierkegaard.

Discutând principiul terțului exclus, Hegel îl redă prin disjuncția *sau–sau* (*ori–ori*), desemnare folosită, de altfel, şi de Kant. Însă Hegel consideră că modul acesta dihotomic de a vedea lucrurile nu recunoaşte principiul dialectic al legăturii dintre contrarii (de exemplu, dintre libertate şi necesitate, natural şi supranatural, individ şi stat, finit şi infinit, etc.) şi nici pe cel al depăşirii şi totodată menținerii acestora (*Aufhebung*) în sinteză. Critica hegeliană a principiului terțului exclus e rezumată, între altele, în § 119 al *Logicii* sale: „În loc de a vorbi potrivit principiului terțului exclus (care este principiul intelectului abstract), ar trebui să se spună mai degrabă: Orice este opus. Nu se găseşte, de altfel, nicăieri, nici în cer, nici pe pământ, nici în lumea spirituală nici în cea naturală, un atare «Ori-ori», atât de abstract cum îl afirmă intelectul. Orice este ceva concret, aşadar ceva diferențiat în sine şi opus în sine. Finitatea lucrurilor constă în aceea că ființa lor nemijlocită, în fapt, nu corespunde cu ceea ce ele sunt în sine. Astfel, de exemplu, în natura anorganică, acidul este în acelaşi timp bază, adică ființa sa constă numai în faptul că el se raportează la altul său. Prin urmare, acidul nici nu e ceva care persistă nemişcat în opoziție, ci ceva ce se străduieşte să se pună drept ceea ce el este în sine. Ceea ce în genere pune în mişcare lumea este contradicția şi e ridicol să se spună că ea nu poate fi gândită. Just, în această afirmație, este numai că gândirea nu poate rămâne în contradicție.“[37] Aşadar, *Aufhebung* e opusul acelui *sau–sau* pomenit în titlul kierkegaardian.

În Danemarca, critica hegeliană a terțului exclus a intrat în dezbatere datorită filozofului Frederik Christian Sibbern (1785–1872), unul din profesorii universitari ai lui Kierkegaard, care i-a adus în 1838 obiecții din punctul de vedere al logicii clasice într-o recenzie[38] despre revista *Perseus. Journal for den speculative Idee*, revistă editată de Johan Ludvig Heiberg, principalul exponent al hegelianismului în Danemarca. Spre desemnarea principiului terțului exclus, Sibbern folosea disjuncția exclusivă latină *aut–aut*.

Curând după aceea, polemica a fost continuată, de astă dată din punct de

vedere religios, de episcopul Jakob Peter Mynster[39], care, discutând o recenzie[40] la volumul *De autonomia conscientiae (Despre autonomia conştiinţei*, 1837*)* de Hans Lassen Martensen, scris din perspectivă hegeliană, respingea ideea că o mijlocire şi *Aufhebung* a dihotomiei dintre raţionalism şi credinţa în supranatural ar fi cu putinţă. Şi aici apare formula *aut–aut*; episcopul consideră că religia revelată şi raţionalismul se află într-o contradicţie de nemijlocit. Atât Hans Lassen Martensen, cât şi Johan Ludvig Heiberg i-au răspuns[41], luând apărarea logicii speculative hegeliene şi pledând pentru medierea contradicţiei dintre teism şi panteism. Modificând întru câtva punctul de vedere al lui Hegel, Heiberg considera că principiul terţului exclus ar fi valabil doar în sfera finită, empirică, nu însă şi în cea a gândirii abstracte, atunci când contrariile sunt privite din perspectiva ideii sau a conceptului. Altfel nu ar fi posibilă doctrina creştină, care face din Isus un terţ mediator între om şi Dumnezeu. Martensen adoptase un punct de vedere similar. Ambii pledau aşadar pentru un hegelianism adaptat situaţiei, folosind, în acest context, nu doar formula *aut–aut*, ca sinonim al principiului terţului exclus, ci şi traducerea sa daneză: *enten–eller*.

Mynster avea să revină în dezbatere cu un nou articol[42], în care susţinea, dimpotrivă, că pot fi mediate contrariile relative, nu însă şi cele absolute; punct de vedere preluat şi de Kierkegaard într-o însemnare de jurnal.[43] E aşadar evident că formula *aut–aut*, negată de **A** în „Diapsalmata“ şi afirmată de **B** în „Echilibrul dintre estetic şi etic“, se referă, ca şi titlul întregii cărţi de altfel, la critica punctului de vedere hegelian cu privire la terţul exclus. Cu alte cuvinte, *Sau–sau* încearcă să demonstreze că există antinomii absolute, care nu pot fi depăşite şi mediate, între acestea numărându-se cea dintre estetic şi etic.

În „Diapsalmata“, **A** critică punctul de vedere hegelian, chiar dacă, într-un alt sens, neagă dihotomia *aut–aut*, din perspectiva distanţării nihiliste:[44] „Nu sunt doar singulare clipele în care, cum spune Spinoza, privesc la toate *aeterno modo*, ci mă aflu întruna *aeterno modo*. Mulţi se cred în această stare, după ce, făcând una sau alta, leagă între ele sau mediază aceste contraste. Dar e o neînţelegere; fiindcă adevărata eternitate nu se află în urma lui *sau–sau*, ci înaintea sa. Eternitatea lor va fi de aceea o dureroasă succesiune, având o dublă dezamăgire de mistuit. Înţelepciunea mea e,

aşadar, uşor de înţeles, fiindcă am doar un principiu, şi nici de la acela nu pornesc. Trebuie făcută deosebirea între dialectica urmând unui *sau–sau* şi între cea eternă, pomenită aici.“

Pe de altă parte, nici **B**, avocatul alegerii, nu polemizează în totalitate cu Hegel, ci adoptă o poziţie înrudită cu versiunea „îmblânzită“ a hegelianismului, aşa cum apăruse ea la Martensen şi Heiberg. Caracteristică pentru **B** e însă interpretarea etică a teoriei lor despre principiul terţului exclus. Aşa cum Heiberg distinsese, în această privinţă, între sfera abstractă şi sfera empirică, **B** distinge între „sfera gândirii“ şi „sfera libertăţii“. Prima ţine de contemplaţie şi e domeniul mijlocirii, în care *Aufhebung* e posibilă; a doua ţine de acţiune şi e domeniul dihotomiei exclusive şi absolute (*sau–sau*). Gândirea (filozofia speculativă) e domeniul necesităţii şi e orientată spre trecut (spre înţelegerea dialectică a istoriei lumii); libertatea e domeniul acţiunii autonome, fiind orientată spre viitor. Din acest motiv, filozofia speculativă nu poate oferi norme pentru acţiune; ea trebuie să se ocupe doar de logică, natură şi istorie. În ceea ce priveşte procesul istoric, nu se pune problema unui *sau–sau*; dar această problemă se pune când e vorba de viaţa unui individ, care ţine, ce-i drept, în parte de contextul istoric, dar ţine şi de sfera libertăţii, a acţiunii autonome. În sfera libertăţii nu poate exista mijlocire, pentru că fără posibilitatea alegerii între opuse n-ar mai fi vorba de libertate. **B** nu consideră aşadar hegelianismul incompatibil cu doctrina existenţialistă a alegerii absolute; ambele sunt valabile, doar că trebuie separate, în funcţie de domeniu.

Totuşi, **B** atrage atenţia şi asupra faptului că filozoful cufundat în sfera gândirii tinde să facă abstracţie de sfera acţiunii, privind-o doar ca spectator care observă contrariile pentru a le depăşi la modul dialectic. Acelaşi lucru i-l reproşează şi lui **A,** care nu participă, ci doar contemplă lumea din afara ei, la modul atemporal, refuzând alegerea între contrarii. Din diferenţierea făcută de Heiberg şi Martensen, asesorul Wilhelm trage aşadar concluzii etice. Medierea e posibilă, dar are limitele ei, nefiind deloc ceva superior când e vorba de etică sau religie. În acest sens, Wilhelm se distanţează de Heiberg şi Martensen, deşi preluase, până la un punct, teoria acestora.

Pornind de la această diferenţiere dintre logică şi etică trebuie înţeles şi conceptul de realitate (*Virkelighed*), aşa cum e folosit el în *Sau–sau*. În cartea lui Kierkegaard, realitatea nu e o categorie a logicii (metafizicii), ca în tradiţia idealismului german, la Kant, Schelling şi Hegel, ci o categorie a

eticii; nu este doar ceea ce e raţional în natură şi în lumea spiritului, ci ţine de viaţă şi existenţă, aşadar, de contingenţă, nu de necesitate. Caracteristică în acest sens e o observaţie a lui **A** din „Diapsalmata“, care reflectă dezamăgirea lui Kierkegaard legată de folosirea conceptului de realitate în prelegerile lui F.W.J. Schelling, pe care le audiase la Berlin în timpul scrierii cărţii: „Ceea ce spun filozofii despre realitate e deseori la fel de înşelător ca atunci când ai citi pe firma unui negustor: «Aici se măngăluiesc rufe.» Dacă ai veni însă cu hainele la măngăluit, te-ai păcăli; fiindcă firma e pusă doar pentru vânzare.“ Cu alte cuvinte, conceptul idealist de realitate e o abstracţiune, nu o categorie a existenţei; fapt dezamăgitor pentru **A**; de altfel, şi pentru **B**.

Cu toate că Schelling nu e pomenit explicit decât în „Valabilitatea estetică a căsătoriei“, unde e vorba de scrierea sa *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (Despre relaţia artelor plastice cu natura)*, autorii pseudonimi se referă aşadar, indirect, şi la filozofia acestuia. Când Wilhelm scrie despre spectacolul compus poetic de divinitate, face aluzie la un pasaj din *Sistemul idealismului transcendental* (*System des transcendentalen Idealismus*).[45] Iar referitor la formula *actiones in distans* din „Jurnalul seducătorului“, folosită de Johannes pentru a desemna aruncarea „momelii“ spre alte fete, în timp ce se preocupa cu precădere de Cordelia, Kierkegaard a notat pe exemplarul său din *Sau–sau*: „*Cf.* prefaţa scrierii despre Schelling editată de Rosenkranz în 1843, p. VIII“[46]. În pasajul din prelegerile lui Karl Rosenkranz despre Schelling[47], la care face trimitere Kierkegaard, filozofia târzie a lui Schelling e asociată cu o observaţie a lui Arthur Schopenhauer despre vrăjitorie, numită de acesta „o *actio in distans* ideală“, întrucât ar reprezenta voinţa naturii. Aşadar, seducţia lui Johannes trebuie înţeleasă în acest context al filozofiei naturii. Devine evident că „Jurnalul seducătorului“ nu trebuie citit ca un simplu roman erotic, ci mai degrabă ca o poveste despre cunoaştere, realitate, voinţă şi reflecţie, fapt semnalat de autor prin intermediul unor astfel de aluzii terminologice.

Un alt exemplu în această privinţă e şi folosirea cuvântului *Grund* (temei, fundament) în această carte. Cum am mai spus, în concepţia lui Hegel, contradicţia se poate depăşi pe sine însăşi. Primul rezultat al depăşirii e „*temeiul*, care conţine în sine atât identitatea, cât şi diferenţa, ca

depăşite şi coborâte la valoarea de simple momente ideale“[48]. În „Jurnalul seducătorului“, Johannes spune despre Cordelia: „În relaţia cu mine ea va trebui, aşa cum spun filozofii într-un joc de cuvine, *zu Grunde gehn.*“ Expresia germană, preluată din *Ştiinţa logicii* a lui Hegel, are un dublu sens: al distrugerii (naufragiului pe fundul mării) şi al ajungerii la fundament, temei, ca semn al depăşirii contrariilor prin mediere. Cordelia, care îl atrage pe Johannes datorită nemijlocirii ei, des pomenită de acesta, ajunge prin seducţie la reflecţie şi cunoaşte astfel mijlocirea (medierea), ceea ce o face „interesantă“. Nu e exclusă o aluzie la personajul Lisette din romanul *Lucinde* de Friedrich Schlegel, care foloseşte expresia *zu Grunde gehn* înainte să se sinucidă. Pasajul fusese comentat de Kierkegaard în capitolul „Friedrich Schlegel“ din *Despre conceptul de ironie*, unde se spune despre Lisette că e „demonic entuziasmată de senzualitate“ şi că „trăieşte în mod poetic“, savurând şi desfătându-se în permanenţă cu ceva, fără să lucreze sau să se intereseze totuşi cu adevărat de acel ceva. Astfel, fata încearcă să fugă de propriul sine (în cele din urmă, prin moarte) – exemplu de „amorţeală estetică“ şi de „comoditate ironică“ demne de seducătorul Johannes. Critica romantismului german, prezentă în teza lui Kierkegaard pentru obţinerea titlului de *magister*, revine aşadar şi în *Sau–sau*, chiar dacă „Jurnalul seducătorului“ nu trebuie redus la rolul de simplă replică la romanul *Lucinde* de Schlegel.[49] De altfel, traducerea daneză a expresiei germane (*at gå til grunde*) e multiplu prezentă cu dublul ei sens şi în literatura romanticilor danezi.[50]

## *Nemijlocire, reflecţie, angoasă şi disperare*

Încă din prima parte a jurnalului (16 mai), seducătorul Johannes notează următoarea idee: „Ce frumos e să fii îndrăgostit, ce interesant e să ştii că eşti îndrăgostit! În asta constă diferenţa.“ Pasajul e caracteristic pentru modul de existenţă al omului estetic, pentru erotismul său reflexiv, nu nemijlocit, precum cel descris în „Stadiile erotice nemijlocite“. Paradoxal, interesul lui Johannes faţă de Cordelia nu e esenţialmente erotic, ci e mai degrabă o formă de a se vedea pe sine însuşi. Nu Cordelia e obiectul interesului său, ci propria sa desfătare autoreflexivă: „Interesantul conţine întotdeauna o reflecţie despre sine, la fel cum în artă interesantul îl cuprinde

întotdeauna şi pe artist“, observă Johannes ceva mai încolo. Evident, seducţia lui nu e doar autoreflexivă, ci şi o adevărată artă.

Melancolia şi plictiseala care pun stăpânire pe Johannes (ca şi pe **A**, de altfel – cel mai evident în „Rotaţia culturilor“) sunt efectul veşnicei sale reflecţii asupra lui însuşi şi, tocmai de aceea, scopul său e să trăiască în mod spontan, nemijlocit. Cu toate acestea, se vede silit să îşi compare sufletul cu o mare furtunoasă deasupra căreia veghează, calm, marinarul aflat în vârful catargului: auto-reflecţia. (Imaginea corăbierului pe corabie fusese folosită şi de R. Descartes în *Meditaţii despre filozofia primă*, ca imagine opusă propriei sale imagini despre raportul cugetului faţă de trup; la Descartes, aceste două aspecte sunt strâns legate, până la a fi confundate; Johannes ilustrează, dimpotrivă, distanţarea de propria cugetare prin reflecţia asupra reflecţiei, la infinit).

Ceea ce o face pe Cordelia interesantă e tocmai inocenţa ei spirituală, spontaneitatea, nemijlocirea, lipsa de auto-reflecţie. Actul seducţiei constă în primul rând în transformarea ei într-o fiinţă care, devenind conştientă de propria feminitate, suferă aceeaşi reduplicare a eului ca şi Johannes.

În ce mod o seduce însă Johannes pe Cordelia? Transmiţându-i propria angoasă. Întreg jurnalul său e de fapt o ilustrare a categoriei psihologice şi spirituale a angoasei, încă neteoretizată de Kierkegaard explicit, la acea vreme. Prima frază a „Jurnalului seducătorului“, scrisă de editorul acestuia, estetul **A**, este: „Nu pot să-mi ascund emoţia şi nici să-mi stăpânesc angoasa.“ Atât el, cât şi Johannes şi Cordelia se străduiesc, pe parcursul naraţiunii, în zadar, să îşi găsească pacea şi să scape de angoasa de care sunt cuprinşi. Pentru Johannes, angoasa e o metodă de seducţie: o găseşte pe Cordelia liniştită şi mulţumită şi o lasă nemulţumită ; îi arată că îi lipseşte ceva, că viaţa ei e incompletă şi că ea însăşi e incompletă. Îi revelează sursa angoasei sale, faptul că propriul ei sine e divizat – fără a vrea sau a putea să i-o domolească. În acest sens, Johannes seamănă mai degrabă cu Socrate (cel descris în *Despre conceptul de ironie* ca un seducător care le răpeşte tinerilor siguranţa şi nemijlocirea, fără a le da nimic în schimb), decât cu Don Juan.[51]

Faptul că raportul dintre Johannes şi Cordelia e unul ce ţine de cunoaştere se vădeşte în caracterizarea pe care Cordelia i-o face lui Johannes, după despărţire: „Când îl cuprindeam în braţe totul se schimba dintr-odată şi îmbrăţişam un nor. Ştiam această expresie înainte de a-l

cunoaşte, dar el m-a făcut s-o înţeleg; de câte ori o folosesc mă gândesc la el, aşa cum orice gând îl gândesc doar prin el.“ La rândul său, Johannes constată, când o vede prima dată pe Cordelia, fără să reţină alte detalii în afară de culoarea hainei ei, că „aşa ceva înseamnă să prinzi norul în loc de Junona“. Aluzia mitologică la Ixion, regele iapiţilor, care a încercat să o necinstească pe Hera, însă Zeus a pus în locul ei un nor, avea, la acea dată, deja o lungă tradiţie în istoria filozofiei, ca metaforă a iluziei sau a imposibilităţii cunoaşterii certe. Fusese folosită, de exemplu, de Francis Bacon în *The Advancement of Learning*, ca ilustrare a „cunoaşterii vaporoase sau imaginative“ (prin magie naturală, alchimie, astrologie), în locul „căutării harnice şi sobre a adevărului“.[52] În „Jurnalul seducătorului“ e vorba aşadar de eşecul cunoaşterii pe calea aleasă de romanticii germani, adică prin intermediul reflecţiei asupra reflecţiei şi, deopotrivă, prin fantezie.

Situaţia se complică însă cu atât mai mult cu cât în introducerea la jurnal editorul acestuia, estetul **A**, susţine că nu e vorba de un document real, ci de producţia unei minţi poetice, rezultatul reflectării sale infinite asupra ei înseşi: „Ştiuse să găsească interesantul şi, găsindu-l, să reproducă poetic cele trăite. De aceea, jurnalul său nu e exact din punct de vedere istoric, nici pur şi simplu istorisitor; nu e redactat la indicativ, ci la conjunctiv.“ În acest sens, poate că Johannes n-a sedus de fapt pe nimeni, doar s-a încâlcit mai tare într-o plasă fără ieşire, încercând să umple cu sine însuşi spaţiul golit prin absenţa lui Dumnezeu şi să reprime angoasa ce se instaurează acolo.

Cu totul altfel stau lucrurile cu tizul lui Johannes, Don Juan, personajul prin care **A** ilustrează nemijlocirea şi modul adecvat expresiei ei artistice: muzica. Legătura dintre „Stadiile erotice nemijlocite“ şi „Jurnalul seducătorului“ e subliniată şi de Victor Eremita, în prefaţă. Pornind de la muzica lui Mozart, **A** descrie trei tipuri de erotism, în funcţie de gradul lor de conştientizare şi de modul de manifestare al dorinţei în cadrul lor. Cherubino, pajul din *Nunta lui Figaro*, ilustrează dorinţa erotică abia înmugurită şi întru totul neconştientizată, o visare tăcută şi melancolică, fără obiect concret; Papageno, păsărarul din *Flautul fermecat*, nutreşte o dorinţă la fel de generală, dar totuşi mai concretă; obiectul ei se iveşte în multitudinea sa (toate fetele), fiind astfel greu de cuprins. Cel de-al treilea stadiu e reprezentat de Don Juan, caracterizat prin „genialitate senzuală, seducţie“. Dorinţa sa e absolută, o dorinţă de dragul dorinţei; aceasta e chiar

seducția în sine, demonic-senzuală. Doar muzica poate ilustra această senzualitate cu totul nemijlocită şi lipsită de reflecție; iată de ce **A** consideră că muzica lui Mozart exprimă cel mai bine esența lui Don Juan.

Nu e de mirare că reflexivul **A** e entuziasmat tocmai de opusul său, de nemijlocirea absolută. Totuşi, există o înrudire între Don Juan şi estet, în măsura în care ambii ilustrează moduri de existență în afara sferei religioase, posibilități existențiale ale sferei estetice. În perioada 1835–1837, Kierkegaard fusese preocupat de miturile lui Don Juan, Faust şi Ahasverus, renunțând la tratarea acestui subiect abia după ce Martensen publicase o carte despre *Faust*[53] (ironizată, de altfel, în aluziile lui **A** la „docentul particular"). În perioada studiilor sale pe această temă, notase în jurnal: „Cele trei mari idei (Don Juan, Faust şi Jidovul Rătăcitor) reprezintă, ca să zic aşa, viața în afara religiei, în cele trei direcții ale sale, şi abia după ce ideile devin vii şi nemijlocite în fiecare om, abia atunci apar eticul şi religiozitatea. Astfel, concepția mea despre aceste trei idei e legată de punctul meu de vedere dogmatic."[54] Cele trei personaje-idei, care joacă un rol important în *Sau–sau*, mai ales în „Diapsalmata", „Stadiile erotice nemijlocite", „Siluete" şi „Cel mai nefericit", ilustrează sporirea reflecției în cadrul subiectivității estetice: existența faustică presupune mai multă „maturitate spirituală" decât Don Juan, iar Ahasverus reprezintă o treaptă şi mai avansată în dezvoltarea reflecției. Don Juan e caracterizat prin „indiferență estetică"; în calitate de stadiu nemijlocit al erotismului, genialitatea sa senzuală „exclude spiritul creştin". Cu toate acestea, nemijlocirea senzuală a apărut abia odată cu creştinismul (ca opus al acestuia); la fel şi mediul său absolut, muzica (teorie preluată de **A** de la E.T.A. Hoffmann). Îndată ce reflecția pătrunde în acest stadiu, criza îl metamorfozează, individualizându-l şi ducându-l spre următoarea treaptă, cea faustică.

După cum argumentează **A**, Faust e o idee, dar o idee care este totodată individ. A gândi demonicul spiritual concentrat într-un singur individ e consecvent şi necesar, în schimb e imposibil să gândeşti senzualitatea concentrată într-un singur individ. Pe măsură ce se individualizează, cele trei simboluri ale stadiului estetic devin tot mai marcate de reflecție şi se apropie de criza existențială care reprezintă poarta pentru depăşirea acestui stadiu. Faust e „îndoiala personificată", fiind cuprins de disperare la gândul propriei îndoieli; ceea ce îl face să aparțină încă stadiului estetic e

închiderea în sine şi imposibilitatea de a face „saltul spre credinţă“. Singurul pas posibil e trecerea în altă formă a disperării, cea întruchipată de ideea lui Ahasverus. Jidovul rătăcitor e „cel mai nefericit“, întrucât în disperarea sa „ar vrea să scape de el însuşi“, însă chinul său constă tocmai în faptul „de a nu putea să scape de el însuşi“, fiind etern (observaţie reluată de autorul pseudonim Anti-Climacus în *Boala de moarte).* Disperarea sa e cea mai potenţată formă a disperării, care n-ar putea fi vindecată decât prin asumarea ei absolută.

Estetul **A** din *Sau–sau* leagă, în „Cel mai nefericit“, disperarea lui Ahasverus de „conştiinţa nefericită“ romantică, cu trimitere explicită la *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, tot astfel cum în *Conceptul de ironie* Kierkegaard preluase, în definirea ironiei romantice, definiţiile din *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel („negaţia infinită absolută“ şi „libertatea negativă“ a conştiinţei). Jidovul rătăcitor e cel mai nefericit pentru că idealul său, conţinutul vieţii sale, bogăţia conştiinţei sale de sine, esenţa sa proprie se află, într-un fel sau altul, în afara sa.

Celor trei idei le corespund în bună măsură, în „Siluete“, trei tipuri de tragic, ilustrate de trei femei seduse, cu sentimentele lor specifice, legate de gradul de reflecţie al acestora: Donna Elvira din *Don Giovanni* de Mozart, Marie Beaumarchais din *Clavigo* de Goethe şi Gretchen din *Faust* de Goethe. Dacă erotismul nemijlocit nu poate fi exprimat pe de-a-ntregul decât în muzică, tristeţea reflectată (singura autentică) nu poate fi exprimată decât în literatură, nu şi în arta plastică. În literatură, expresia ei este, cel mai adesea, dramatică, motiv de a discuta, în „Reflectarea tragicului antic în tragicul modern“ şi „Prima iubire“, diferenţele dintre drama antică şi cea modernă, folosind ca exemplu *Antigona* de Sofocle şi *Prima iubire* de Scribe.

De remarcat că în „Reflectarea tragicului antic în tragicul modern“ e vorba de un personaj cu care Kierkegaard se autoidentifica în jurnal.[55] Antigona modernă, care, aflând „teribilul secret“ al tatălui său, e aruncată în braţele angoasei şi nu se mai poate căsători cu iubitul ei, întrucât ar fi nevoită să-i destăinuie o taină care nu-i aparţine, aminteşte de „marele cutremur“ provocat în viaţa lui Kierkegaard de destăinuirea unui păcat al tatălui său, care îl împiedica să se însoare.

Importante sunt în acest context rândurile despre angoasa Antigonei. Angoasa e caracterizată drept „o reflecţie“, ceea ce o distinge în mod

esențial de tristețe. E organul prin care subiectul îşi însuşeşte tristeţea şi o asimilează, forța motrice prin care tristeţea se-nfige, succesiv, în inima omului, într-o perpetuă devenire, şi un fenomen esenţialmente modern (anticii nu cunoşteau decât tristeţea, nu angoasa, neavând subiectivitatea reflectată în sine). Remarcabilă e comparaţia angoasei cu erotismul: „La fel cum o ocheadă erotică pasionată jinduieşte după obiectul său, tot astfel priveşte şi angoasa la durere, dorindu-şi-o. La fel cum privirea unei iubiri tăcute şi de nezdruncinat se preocupă de obiectul iubit, tot astfel se îndeletniceşte şi angoasa, în autopreocuparea sa, cu tristeţea. Dar angoasa are în sine un element în plus, care o face să insiste şi mai mult asupra obiectului său, întrucât îl iubeşte şi în acelaşi timp se teme de el.“ Pasajul aminteşte de actul seducţiei din „Jurnalul seducătorului“, dar şi de caracterizarea filozofiei ca îndrăgostire de fenomen, în primul paragraf din *Despre conceptul de ironie.*

Caracterizând lumea antică drept o lume care nu avea subiectivitatea reflectată în sine, anticii rămânând în cadrul determinărilor substanţiale ale familiei şi statului, **A** preia punctul de vedere despre *Antigona* lui Sofocle din *Prelegerile de estetică*[56] ale lui Hegel. În special distincţia lui Hegel dintre tragediile clasice, în care conflictul avea loc între două instanţe exterioare, şi cele moderne (romantice), unde conflictul are loc în interiorul individului, se află la baza reflecţiilor lui **A**, care preia inclusiv exemplul lui Hegel pentru tragedia modernă: *Hamlet*. (Un alt exemplu hegelian, *Clavigo* de Goethe, pare să fi inspirat „Siluetele“). Dar în *Sau–sau* se adaugă noutatea de a analiza tragedia din perspectiva angoasei, considerată ceva esenţialmente modern, întrucât e legată de interioritate.

## *Estetic, etic şi religios*

Privind retrospectiv la Sau–sau, Johannes Climacus remarcă în „Post-scriptum neştiinţific, concluziv“ „polemica indirectă a cărţii împotriva gândirii speculative indiferente faţă de credinţă“[57]. Se pune aşadar întrebarea în ce măsură Wilhelm, reprezentantul modului etic de a trăi, îşi poate da seama de felul de a fi al omului religios, dat fiind că în Sau–sau nu apare şi un reprezentat al acestei posibilităţi existenţiale.

Multă vreme, cercetarea a interpretat raportul dintre etic, estetic şi

religios în cadrul unei aşa-numite „teorii a stadiilor“ (expresie nefolosită de Kierkegaard), în care atingerea unui stadiu înseamnă depăşirea celorlalte, importanţa sferelor existenţei, luate separat, fiind redusă. În ultimii ani însă, apariţia ediţiei critice daneze a *Operelor* kierkegaardiene a dus la o reevaluare a problemei stadiilor, care nu mai sunt înţelese simplificat, ca simple etape succesive, ci ca moduri de existenţă în care domină o anumită tendinţă, însă există şi relaţii ascunse cu celelalte tendinţe. Astfel, în prefaţa la *Sau–sau*, Victor Eremita presupune că însemnările lui **A** şi ale lui **B** ar putea aparţine de fapt aceluiaşi autor şi că s-ar putea să existe „un om care parcursese în viaţa sa ambele mişcări ori chibzuise la amândouă“. Titlul *Sau–sau* vrea să sublinieze acest lucru, dar în acelaşi timp lasă nelămurită întrebarea dacă **A** s-a convertit la **B** sau **B** la **A**. Cu atât mai puţin e lămurită explicit întrebarea în ce măsură se „întrevede“ religiosul în estetic şi etic.

Totuşi, aluziile biblice sunt omniprezente în text, chiar dacă par la prima vedere ascunse în contextul uneori de-a dreptul scandalos de profan. La fel cum ironia nu e nemijlocit vizibilă într-un discurs (conform observaţiei lui Kierkegaard din *Despre conceptul de ironie*), ci conturul ei se ghiceşte doar la o privire atentă, asemenea formei lui Napoleon în golul dintre doi copaci, într-o gravură, nici religiosul nu e prezent în mod nemijlocit în textele lui **A**, dar poate fi recunoscut dacă privim cu atenţie la aluziile biblice presărate în textul său. O spune şi **A**, în „Diapsalmata“: „Numai prin păcat poate fi întrevăzută mântuirea.“ Nu e de mirare că şi cuvântul *diapsalma* (interludiu) e preluat din Psalmii lui David.

Scriind despre căsătorie, îndemnul la indiferenţă şi scepticism al lui **A** din *Sau–sau. Un discurs extatic* şi din „Rotaţia culturilor“ pare un ecou ironic şi întors pe dos al învăţăturilor apostolului Pavel: „Eşti legat de o nevastă? Nu căuta să fii dezlegat. Nu eşti legat de o nevastă? Nu căuta nevastă.“ (1 Corinteni 7, 27).

Discutând, în „Stadiile erotice nemijlocite“, în spirit hegelian despre antitezele dialectice ale vieţii medievale (cavalerul şi scolasticul, clericul şi laicul), **A** spune că, privind numai perechile contrastante, viaţa e prezentă „doar *sub una specie*, iar marea unitate dialectică, posedând în unitatea ei viaţa *sub utraque specie*, nu e bănuită“. Cele două expresii latine provin însă din teologia catolică, referindu-se la două forme ale euharistiei: cea în care comunitatea nu primea decât azima de împărtăşanie şi cea în care preotul se împărtăşea, pe lângă azimă, şi din vin. Prin astfel de aluzii,

subiectul profan al textului (Don Juan) aminteşte mereu de o altă dimensiune, cea religioasă.

Un exemplu în această privinţă e şi structura discursului lui **A** intitulat *Cel mai nefericit*, care e construit după modelul unei predici. Formula „iubiţi *Symparanekromenoi*“, repetată la tot pasul, aminteşte de preotul care se adresează comunităţii cu formula „iubiţi credincioşi“. Iar când aflăm că mormântul celui mai nefericit a fost găsit gol, piatra fiind dată la o parte, iar celui ce merită denumirea de „cel mai nefericit“ i se face urarea: „Fie ca lumea întreagă să creadă că tu eşti cel în stare să o facă fericită“, aluzia la Isus Cristos e evidentă. De altfel, însuşi numele acestei „societăţi a condecedaţilor“ (*Symparanekromenoi*) pentru care sunt scrise trei din textele lui **A** trimite nu doar la Antichitatea greacă (Lukianos şi Hegesias), ci şi la Noul Testament (*nenekrōménos*, „aproape mort“, fiind Avraam în Evrei 11, 12) şi la părinţii Bisericii (unde apare expresia *synnekroústhai*, „a muri împreună“). A privi viaţa din perspectiva morţii nu se potriveşte doar pentru esteţii sătui de viaţă, ci şi pentru creştinii care cred în lumea de dincolo. Constatarea poate fi citită, printre rânduri, chiar în „Jurnalul seducătorului“, într-una din multele formulări de tip *sau–sau* din carte: „Mulţi dintre oamenii care locuiesc cu trupul în lumea reală nu sunt acasă şi cu sufletul în ea. Dar ceea ce-i face să alunece, chiar să dispară din aceasta îşi poate avea cauza sau în sănătate, sau într-o boală.“ Sănătatea e cea a perspectivei creştine, boala, cea a nihilismului estetic.

În prima sa scriere, *Din hârtiile unuia încă viu*, tânărul Kierkegaard mai afirmase şi că perspectiva „celui deja mort“ e cea pe care trebuie să o adopte scriitorii care au o adevărată concepţie de viaţă şi înţeleg viaţa privind în urmă, din perspectiva Ideii. Poate de aceea, *Symparanekromenoi* vor reveni, ca şi Victor Eremita, Johannes şi Wilhelm de altfel, în *Stadii pe drumul vieţii* (1845), unde nu e reluată doar discuţia despre semnificaţia căsătoriei, ci e dezvoltată şi problema tragicului şi a nefericirii. Încă în timp ce lucra la „Jurnalul seducătorului“, Kierkegaard notase că mai lipseşte doar un text despre iubirea nefericită, care să descrie opusul jurnalului lui Johannes; acest text avea să devină povestirea „Vinovat?– Nevinovat?“ din *Stadii pe drumul vieţii*.

„Poate că am ajuns la cunoaşterea adevărului, însă cu siguranţă n-am ajuns la mântuire“, spune **A** în *Sau–sau*, făcând aluzie la 1 Timotei 2, 4 („Dumnezeu voieşte ca toţi oamenii să fie mântuiţi şi să ajungă la

cunoaşterea adevărului“). Într-adevăr, cuvântul-cheie pentru **A** e *Nydelse* (savurare, desfătare), opusul lui *Salighed* (mântuire, bucurie) şi întreaga carte e bazată pe această opoziţie.[58] Constatării a lui **A** îi răspunde ultima propoziţie a cărţii: „Doar adevărul care edifică e adevăr pentru tine.“ Cu alte cuvinte, nu individul e sursa adevărului (cum considerau idealiştii germani), ci Dumnezeu. La problema tipurilor de adevăr va face aluzie şi Johannes Climacus în „Post-scriptum neştiinţific, concluziv“, scriind despre *Sau–sau*: „Faptul că nu există o concluzie şi o decizie finală este o expresie indirectă a adevărului-interioritate şi astfel poate o polemică împotriva adevărului-cunoaştere.“[59]

Răspunsul că doar adevărul care edifică, adică doar adevărul înălţător, religios e adevăr pentru individ, nu adevărul abstract, face parte din „Ultimatum“, o predică sau schiţă de predică scrisă de un cunoscut al asesorului Wilhelm şi trimisă de acesta lui **A**, ca o recapitulare a concepţiei etice despre viaţă. În ea apar teme centrale pentru concepţia despre creştinism susţinută de Kierkegaard în nume propriu, inclusiv cele din perioada atacului său împotriva bisericii daneze (1854–1855). Cheia argumentaţiei e că omul nu are niciodată dreptate înaintea lui Dumnezeu, tocmai recunoaşterea acestui fapt fiind cu adevărat edificatoare. Când omul se gândeşte la relaţia sa cu Dumnezeu, raportând certitudinile sale condiţionate la certitudinea necondiţionată, e dezamăgit: necondiţionatul nu poate fi prins prin intermediul reflecţiei, care este prin firea ei condiţionantă, iar acest fapt nu face decât să sporească neliniştea reflecţiei. De aceea, omul are de ales între acest chin şi decizia de a accepta că nu înseamnă nimic faţă de Dumnezeu, aşadar că nu are niciodată dreptate. Nu e vorba doar despre raportul dintre neputinţă şi atotputernicie, care e edificator din cauză că în el se exprimă iubirea lui Dumnezeu pentru oameni, ci şi despre raportul dintre ştiinţă şi siguranţa credinţei, care e deja presupusă la cel credincios, dar care trebuie redobândită mereu. „Faptul de a nu a avea niciodată dreptate e aripa cu care se înalţă deasupra finitudinii, e dorul cu care îl caută pe Dumnezeu, e iubirea în care îl găseşte pe Dumnezeu.“

Remarcabil este că în timp ce autorul „Ultimatumului“ cere omului, din perspectiva religioasă, să abandoneze orice certitudine şi să accepte nesiguranţa, Wilhelm pledează şi el, din perspectiva etică, pentru nesiguranţa presupusă de adoptarea unei decizii, însă dă asigurări că astfel

se va ajunge la o nouă liniște și siguranță. Cu toate că pune accent pe problema etică a datoriei, Wilhelm nu e un ignorant în ceea ce privește perspectiva religioasă. Observă, chiar dacă în treacăt, că omul religios raportează totul la Dumnezeu și că, deși există o discordie fundamentală între carne și spirit, senzualitatea poate fi și ea cuprinsă în creștinism. Scrie cu pricepere în „Valabilitatea estetică a căsătoriei" despre semnificația teologică a liturghiei nupțiale, unde soții vin ca niște păcătoși înaintea altarului și trec apoi printr-o metamorfoză, și despre felul în care biserica înțelege diferența dintre bărbat și femeie. Comentează cuvintele apostolului Pavel despre iubire (1 Corinteni 13), discută importanța liturghiei și a congregației ca semne ale realității sociale, publice, materiale a creștinismului, precum și ale realității întrupării; susține căsătoria ca mod creștin de viață. Este, pentru epoca în care scrie, neconvențional, criticând cultul vieții familiale. Argumentează împotriva ideii că femeile sunt inferioare bărbaților și mai slabe de la natură. (Altminteri, imaginea femeii e, la Wilhelm, aceeași ca la omul estetic: ambii consideră că ea nu poate cunoaște angoasa și disperarea decât „la mâna a doua", de la bărbat; la fel și Ideea.) Reiterând unele teme din textele lui **A**, cum ar fi interpretarea *Primei iubiri* de Scribe, sau discuția dintre profetul Natan și regele David, Wilhelm le dă o interpretare opusă, subliniind generozitatea și altruismul iubirii, umilința ei. Arta, la care omul estetic ține atât, vrea eroicul, nu umilul vieții de zi cu zi, iubirea însă e în esență umilință, chiar dacă una care e deopotrivă bucuroasă. (Această perspectivă a acțiunii iubitoare ca bucurie și umilință va fi reluată de Kierkegaard sub propria semnătură, în 1847, în *Faptele iubirii*.) Chiar problema datoriei, principala temă a scrierilor lui Wilhelm, e expusă de acesta din punctul de vedere al legii iubirii creștine, în cadrul căreia împlinirea datoriei are loc din tot sufletul; datoria trebuie să aibă loc, ca și alegerea profesiei, din vocație.

Felul în care asesorul Wilhelm interpretează iubirea și căsătoria e, pe de altă parte, înrudit cu concepția lui Hegel despre nemijlocire și mijlocire.[60] Căsătoria e depășirea (*Aufhebung*) iubirii romantice prin subsumarea (conservarea-sublimarea) ei.

Și în „Echilibrul dintre estetic și etic", Wilhelm reia unele argumente dialectice asemănătoare celor din discuția hegeliană despre universal și particular, chiar dacă disociind între sfera gândirii și cea a libertății. Tema principală a acestui text e alegerea, cea refuzată de Johannes, în mod

simbolic, chiar prin părăsirea Cordeliei, al cărei nume de familie e Wahl (în germană: alegerea). Pentru omul etic, alegerea de sine nu poate fi niciodată abstractă, niciodată un simplu gest intelectual şi cognitiv. Ea trebuie să fie concretă, socială, interpersonală, raportată la soție, copii şi părinți. Estetul este îndemnat să aleagă chiar disperarea, realizând că păcatul e sursa nefericirii omului. În ciuda multelor îndoieli descrise de filozofi în această privință, această alegere a disperării este considerată de Wilhelm salvatoare, pentru că e deopotrivă un act de căință. Alegând absolutul, omul îl alege pe Dumnezeu, care l-a ales deja. Căința e calea înapoi spre propriul sine, spre familie, comunitate, omenire, Dumnezeu; ea e singura expresie a iubirii de Dumnezeu şi esența creştinismului. Cu toate că laudă integritatea modului lui Socrate de a trăi şi a alege, asesorul Wilhelm consideră mai de preț căința creştină. Faptul că avem de-a face cu un om preponderent etic se manifestă, pe de altă parte, prin angrenarea acestei argumentații în cadrul societății, în lume. Cu toate că admiră mistica monastică, aceasta i se pare lui Wilhelm totuşi prea depărtată de lumea celorlalți şi întoarsă spre sine, nu în afară; modul său de a înțelege altruismul este cel al cetățeanului angrenat în societate. De altfel, Wilhelm e convins că pentru omenire lumea finită, temporală este cel mai mare dar al grației divine. Nu mănăstirea este calea extraordinarului; extraordinar e cel ce trăieşte viața obişnuită la modul extraordinar.

Unuia din primii recenzenți ai celor două volume din *Sau–sau*, J.F. Hagen, i s-a părut[61] că Wilhelm e uşor caricaturizat, argumentele sale fiind redate mai puțin îngrijit şi mai pe scurt decât cele ale estetului **A**, şi că Wilhelm ar cocheta cu argumentele acestuia. Faptul se datorează însă mai degrabă nevoii de a nu indica cititorului nici o soluție sigură, spre a-l face pe acesta să aleagă el însuşi, decât unei simpatii explicite pentru **A**. Evident, sfera estetică reprezintă o ispită pentru cel care o combate, fapt pe care Wilhelm îl mărturiseşte deschis. Sōren Kierkegaard mărturisea, de altfel, într-o scrisoare din 1842 catre Emil Boesen, faptul de a fi fascinat, el însuşi, de modul de viață estetic: „Esteticul e, în general, elementul meu. Când însă se manifestă eticul, acesta capătă lesne o prea mare putere asupra mea. Atunci devin cu totul alt om, nu cunosc limite pentru ceea ce ar putea fi datoria mea etc.“[62] S-ar putea spune, aşadar, că tocmai împotriva acestei tendințe „estetice“ proprii luptă gândirea lui Kierkegaard. Ei i se datorează astfel atât apropierea sa stilistică de romantism, cât şi condamnarea

acestuia.

Modul în care se reflectă problematica esteticului, eticului şi religiosului la nivel stilistic este tratat mai în amănunt la sfârşitul celui de-al doilea tom, într-un studiu asupra receptării lui *Sau–sau* în cultura română, unde sunt, de asemenea, discutate şi problemele de traducere ridicate de text.

Pentru sprijinul acordat şi pentru drepturile de traducere, ţin să mulţumesc, şi de această dată, *Centrului de cercetare Sōren Kierkegaard* din Copenhaga, în special directorului acestuia, domnul Niels Jōrgen Cappelōrn, şi domnului Jon Stewart, ale cărui seminarii despre Kierkegaard şi hegelianismul danez s-au dovedit importante pentru punerea la punct a acestei lucrări ca, de altfel, şi simpozioanele pentru traducători ale *Centrului de cercetare*. Aduc de asemenea mulţumirile mele Colegiului Noua Europă, a cărui bursieră am fost în timp ce lucram la traducerea de faţă, domnilor profesori Andrei Pleşu, Manfred Frank (Tübingen) şi Gert Mattenklott (Berlin), care m-au îndrumat în cercetarea operei lui Kierkegaard, precum şi prietenilor care m-au sprijinit.

A.-S. T.

*Note*

1. Sōren Kierkegaard, *Samlede Værker*, vol. 1–14, ed. de A.B. Drachmann, J-L. Heiberg, H.O. Lange, Gyldendalske Boghandel, Copenhaga, 1901–1906, vol. 13, p. 521.

2. Traducere în limba română de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, Bucureşti, 2006. (*N. ed.*)

3. *Cf.* Joakim Garff, *SAK. Sōren Aabye Kierkegaard. En biografi*. Gads, Copenhaga, 2002, pp. 151–152.

4. *Sōren Kierkegaards Papirer*, ed. de P.A. Heiberg, V. Kuhr şi E. Torsting, ediţia a II-a, adăugită, de N. Thulstrup, 16 volume, Gyldendal, Copenhaga, 1968–1978, vol. X2, A 601. (Ediţie citată în cele ce urmează prin abrevierea *Papirer*.)

5. În privinţa datării diferitelor părţi de manuscris, v. Jette Knudsen / Johnny Kondrup, „Tekstredegōrelse“, în *Sōren Kierkegaards Skrifter*, K 2-3: *Kommentarbind til Enten-eller*, udg. af Sōren Kierkegaard Forskningscenteret, Gads Forlag, Copenhaga, 1997, pp. 7–70.

6. Kierkegaard către Emil Boesen, 14 decembrie 1841; scrisoare inclusă în *Breve og Aktstykker vedrōrende Sōren Kierkegaard*, ed. de Niels

Thulstrup, 2 volume, Munksgaard, Copenhaga, 1953–1954, vol. 1, pp. 88–91.

7. P.A. Heiberg, „Nogle Bidrag til Enten-Ellers Tilblivelseshistorie“, în *Studier fra Sprog-og Olstidsforskning* nr. 82, Copenhaga, 1910, p. 17.

8. Kierkegaard către Regine Olsen, 11 august 1841, în scrisoarea care însoțea inelul trimis înapoi. Scrisoarea a fost ulterior inclusă de Kierkegaard în *Vinovat?–Nevinovat?*, un text atribuit autorului pseudonim Frater Taciturnus.

9. *Papirer*, vol. X5, A 149.

10. *Cf.* Jette Knudsen/Johnny Kondrup, *op. cit.*, p. 13.

11. În legătură cu povestea logodnei lui Kierkegaard, expusă în cele ce urmează, *cf.* Joakim Garff, *op. cit.*, pp. 149–249.

12. *Papirer*, vol. X5, A 149.

13. *Papirer*, vol. III, B 39.

14. *Papirer*, vol. IV, B 19.

15. *Papirer*, vol. IV, B 20.

16. *Breve og Aktstykker vedrørende Søren Kierkegaard*, ed. cit., nr. 76, p. 116.

17. *Samlede værker*, ed. cit., vol. X, p. 287.

18. *Papirer*, vol. X1, A 422. Ar putea fi vorba de o confuzie a acestui râu (care nu are nici o parte subpământeană) cu râul Guadiana. Imaginea e în orice caz remarcabilă şi datorită asemănării cu fluviul Alpheus, simbol al îndrăgostitului care îşi caută iubita, pomenit în „Jurnalul seducătorului“; şi acesta are o porțiune subpământeană. În *Despre conceptul de ironie*, fluviul Guadalquivir fusese comparat cu mersul istoriei, care are uneori opriri şi întreruperi.

19. *Papirer*, vol. X5, B 62.

20. *Papirer*, vol. X1, A 517.

21. *Papirer*, vol. X1, A 497.

22. *Papirer*, vol. X1, A 531.

23. V. în acest sens şi Joakim Garff, *op. cit.*, pp. 550–551.

24. Apud Joakim Garff, *op. cit.*, p. 190.

25. Friedrich Schlegel (1972): „Über das Studium der griechischen Poesie“, în F. Schlegel, *Schriften zur Literatur*, ed. de W. Rasch, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1972, p. 89.

26. *Ibidem*, p. 8.

27. Adam Oehlenschläger era reprezentantul cel mai de seamă al primei generații romantice, cunoscută în istoriografia daneză sub denumirea de *romantikken*, spre deosebire de *romantismen*, romantismul reflexiv şi cu influențe hegeliene al lui Heiberg. Fusese până la această recenzie considerat un geniu de necontestat şi un model estetic demn de urmat pentru orice poet. Noul tip de romantism se dezvolta, aşadar, atacându-l pe cel vechi. Estetul **A** din *Sau–sau* prezintă însuşiri ce țin de ambele tipuri de romantism.

28. Johan Ludvig Heiberg, *Prosaiske Skrifter*, vol. I–XI, C.A. Reitzels Forlag, Copenhaga, 1861–1862, vol. II, pp. 371–372.

29. Alți romantici danezi care s-au folosit de conceptul de interesant sunt analizați în: Finn Barlby, *Det hemmelige liv – om romantikken og „det Interessante". Analyser af Tekster af Christian Winther, St. Blicher, Nathaniel Hawthorne og H. C. Andersen*, Dråben, Copenhaga, 1997. V. şi Carl Henrik Koch, *Kierkegaard og „Det interessante". En studie i en æstetisk kategori*, C.A. Reitzel, Copenhaga, 1992.

30. De remarcat că şi în *Frică şi cutremur* categoria interesantului va fi numită o categorie aflată la limita dintre estetică şi etică. Însă tot la această limită se află, conform caietului *DD* din jurnalul lui Kierkegaard, ironia. Se poate aşadar presupune că „interesantul" e o formă a ironiei, mai înainte ca ironia să devină un moment controlat şi să intre în sfera eticului, aşa cum preciza una din tezele *Conceptului de ironie*.

31. V. în acest sens şi Aage Henriksen, *Kierkegaards romaner*, Gyldendal, Copenhaga, 1969, precum şi Walter Baumgartner, „Natürlich, ein altes Manuskript… Die Herausgeberfiktion in Almquists «Amorina» und in Kierkegaards «Entweder-Oder» – zum fiktionalen Kommunikationsangebot zweier romantischer Romane", în Hans-Peter Naumann (ed.), *Festschrift für Oskar Bandle*, Helbing und Lichtenhahn, Basel, Frankfurt a.M., 1986, pp. 265–283.

32. *Papirer*, vol. X I, A 322.

33. Friedrich Schlegel, „Idylle über den Müßiggang", în *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung*: *Kritische Neuausgabe*, vol. 5, Schöningh, München etc., 1962, pp. 25–29.

34. Kierkegaard către Emil Boesen, 6 februarie 1842; scrisoare inclusă în *Breve og Aktstykker vedrørende Søren Kierkegaard*, ed. cit., vol. 1, pp. 104–108.

35. *Cf.* Jon Stewart, *Kierkegaard's Relations to Hegel Reconsidered*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 182–237, precum şi V. Kuhr, *Modsigelsens Grundsætning*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1915, Copenhaga, şi Anton Hügli, „The Principle of Contradiction", în Maria Mikulová Thulstrup (ed.), *Concepts and Alternatives in Kierkegaard* („Bibliotheca kierkegaardiana" 3), C.A. Reitzel, Copenhaga, 1980, pp. 272–280.

36. *Cf.* Klaus Heinrich, *Dahlemer Vorlesungen I. Tertium datur. Eine religionswissenschaftliche Einführung in die Logik*, Roter Stern, Basel, Stroemfeld şi Frankfurt a.M., 1981, p. 43 şi p. 70.

37. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciclopedia ştiinţelor filozofice. Partea întâi: Logica*, traducere de D.D. Roşca, Virgil Bogdan, Constantin Floru şi Radu Stoichiţă, Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 216–217.

38. Frederik Christian Sibbern, „Om den Maade, hvorpaa Contradictionsprincippet behandles i den hegelske Skole, som henhører til de logiske Grundbetragtninger", în *Maanedsskrift for Litteratur*, nr. 19, 1838, pp. 424–460. *Cf.* Jon Stewart, *op. cit.*, p. 189.

39. Jakob Peter Mynster, „Rationalisme, Supernaturalisme", în *Tidsskrift for Litteratur og Kritik* I, 1839, p. 267.

40. Johan Alfred Bornemann, „Af Martensen: «De autonomia conscientiae. Sui humanae»", în *Tidsskrift for Litteratur og Kritik* I, 1839, pp. 3–27.

41. Johan Ludvig Heiberg, „En logisk Bemærkning i Anledning af H. H. Hr. Biskop Mynsters Afhandling om Rationalisme og Supernaturalisme i forrige Hefte af dette Tidsskrift", în *Tidsskrift for Litteratur og Kritik* I, 1839, p. 444; Hans Lassen Martensen, „Rationalisme, Supernaturalisme og principium exclusi medii i Anledning af H.H. Biskop Mynsters Afhandling herom i dette Tidsskrifts forrige Hefte", în *Tidsskrift for Litteratur og Kritik* I, 1839, pp. 456–457.

42. Johan Peter Mynster, [Recenzie despre] „De principio logico exclusi medii inter contradictoria non negligendo commentatio, qua ad audiendam orationem … invitat". Jo. Fr. Herbart, Gottingae, 1833, 29 p., 8-, „De principiorum contradictionis, identitatis, exclusii tertii in logicis dignitate et ordine commentatio". Scripsit I. H. Fichte, Bonnae 1840, 31 p., 8-, în *Tidsskrift for Litteratur og Kritik*, vol. 7, 1842, pp. 325–352.

43. Caietul EE: 92; *Sōren Kierkegaards Skrifter*, vol. 18, Gads, Copenhaga, 2001, pp. 35–36.

44. Referitor la antihegelianismul nihilist al lui **A**. şi la înrudirile dintre teoria lui **B**. şi hegelianismul lui Martensen şi Heiberg, v. şi Jon Stewart, *op. cit.*, p. 193 şi pp. 195–209.

45. *Cf.* Tonny A. Olesen, „Kierkegaards Schelling. Eine historische Einführung“, în Jochem Hennigfeld/Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard und Schelling*. Walter der Gruyter, Berlin-New York, 2003, pp. 1–102, p. 68.

46. Papirer, vol. IV, A 232.

47. Karl Rosenkranz, *Schelling. Vorlesungen, gehalten im Sommer 1842 an der Universität zu Königsberg*, Fr. Sam. Gerhard, Danzig, 1843, p. VIII.

48. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 217.

49. V. în acest sens Clancy W. Martin, „A common mistake about Kierkegaard's «The Seducer's Diary»“, în Paul Hue/Gordon D. Marino (ed.), *Sōren Kierkegaard and the Word(s). Essays on Hermeneutics and Communication*, C.A. Reitzel, Copenhaga, 2003, pp. 192–203, care cade însă în cealaltă extremă, de a ignora înrudirile terminologice dintre *Lucinde*, *Despre conceptul de ironie* şi *Sau–sau*.

50. *Cf.* Anne-Marie Mai/Bo Kampmann Walther (ed.) *At gå til grunde. Sider af romantikkens litteratur og tænkning*, Odense Universitetsforlag, Odense, 1997 (Odense University Studies in Scandinavian Languages and Literatures; 35).

51. Semnificativ e faptul că indiferenţa lui **A** faţă de alegere e manifestată simbolic prin fraza „însoară-te, te vei căi, nu te însura, te vei căi de asemenea“, inspirată chiar de un sfat al lui Socrate.

52. Francis Bacon, *The Advancement of Learning. New Atlantis*, ed. de Arthur Johnston, Clarendon Press, Oxford, 1974, p. 98.

53. Johannes M...n. [=Martensen], *Über Lenau's Faust*, J.G. Cottasche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1838.

54. *Papirer*, vol. I, C 73.

55. *Papirer*, vol. III, A 207, şi vol. IV, A 114.

56. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roşca, 2 volume, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1966, vol. II, pp. 608–617 şi 623–630. V. şi Jon Stewart, „Hegel's influence on Kierkegaard's interpretation of «Antigone»“, în *Persona y Derecho*, nr. 39, 1998, pp. 195–216.

57. *Sōren Kierkegaards Skrifter*, vol. 7, Gads, Copenhaga, 2002, p. 209.

58. O altă opoziţie terminologică e cea între *Elskov* (iubirea carnală) şi

*Kærlighed* (iubirea pură, iubirea creştină).

59. *Sōren Kierkegaards Skrifter*, vol. 7, Gads, Copenhaga, 2002, p. 229.

60. *Cf.* Jon Stewart, *Kierkegaard's Relations to Hegel Reconsidered*, ed. cit., p. 183.

61. Într-o recenzie din ziarul *Fædrelandet* din 3 mai 1943, *cf.* Joakim Garff, *op. cit.*, pp. 195–196.

62. *Breve og Aktstykker vedrōrende Sōren Kierkegaard*, ed. cit., nr. 78

# Notă asupra ediţiei

Volumul de faţă reprezintă traducerea ediţiei critice daneze *Sōren Kierkegaards Skrifter II*: *Enten-eller. Fōrste del*, udg. af Sōren Kierkegaard Forskningscentret, Gads Forlag, Kōbenhavn, 1997. Pentru elaborarea notelor am folosit, de asemenea, cu acordul Centrului de cercetare Sōren Kierkegaard din Copenhaga, aparatul critic din volumul *Sōren Kierkegaards Skrifter*, K 2-3: *Kommentarbind til Enten-eller*, udg. af Sōren Kierkegaard Forskningscentret, Gads Forlag, Kōbenhavn, 1997, în care comentariile la prima parte din *Sau–sau* au fost redactate de Niels Jōrgen Cappelōrn, Carl Henrik Koch, Finn Hauberg Nielsen şi Niels Holger Petersen.

Pentru a înlesni cititorului identificarea citatelor din Hegel la care face trimitere Kierkegaard, acestea au fost preluate după ediţii româneşti existente, pentru trimiterile la acestea folosindu-se următoarele abrevieri, urmate de numărul paginii:

*FS* = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Ed. IRI, Bucureşti, 1995.

*PE* = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roşca, 2 volume, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1966.

*PFD* = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principiile filozofiei dreptului sau Elemente de drept natural*, traducere de Virgil Bogdan şi Constantin Floru, Ed. IRI, Bucureşti, 1996.

*SL* = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciclopedia ştiinţelor filozofice. Partea întâi: Logica*, traducere de D.D. Roşca, Virgil Bogdan, Constantin Floru şi Radu Stoichiţă, Humanitas, Bucureşti, 1995.

În măsura în care în text apar citate din alţi autori deja traduşi în limba română, am folosit de asemenea aceste traduceri, trimiţând în note la ediţiile folosite. Restul citatelor din text în limbile germană, franceză, latină

şi elină au fost retraduse de mine, în notele explicative, din original.

În textele citate de Kierkegaard în limba germană am păstrat, fiind vorba de citate cu trimiteri exacte la anumite ediţii deţinute de acesta, ortografia germană veche din original.

Citatele biblice sunt reproduse după: *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament*, s.l., Societatea biblică, s.a., aşadar în versiunea lui Dumitru Cornilescu, în unele cazuri cu modificări stilistice impuse de context şi de sensul lor în teologia protestantă daneză. Am păstrat trimiterile la denumirile protestante ale capitolelor; de exemplu 1 Samuel în loc de 1 Regi. Am urmat astfel, ca şi în cazul precedentului volum de *Opere*, regula pentru traducători stabilită de Centrul de cercetare Sōren Kierkegaard, de a acorda prioritate, în asemenea cazuri, nuanţelor de stil, având în vedere că în original Kierkegaard citează, din raţiuni stilistice şi semantice, după patru traduceri diferite ale Vechiului şi Noului Testament (daneze şi germane), neezitând în unele cazuri chiar să traducă el însuşi din nou anumite pasaje biblice pentru a preciza unele nuanţe. Consider că datoria unui traducător al lui Kierkegaard e să redea cu fidelitate contextul teologic presupus de original (în acest caz, felul în care Sōren Kierkegaard participa în modul său propriu, uneori ironic, la hermeneutica Bibliei, înţeleasă ca text istoric, în sensul propus în lumea protestantă a vremii de Friedrich Schleiermacher), nu să impună în locul ei tradiţia teologică de care ţine el însuşi.

A.-S. T.

Sau–Sau

# SAU–SAU

## UN FRAGMENT DE VIAȚĂ
## EDITAT DE VICTOR EREMITA

Partea întâi

**cuprinzând hârtiile lui A**

*Doar raţiunea deci primi botezul?*
*Sunt pasiunile păgâne?*
Young[i]

# Prefață

Poate că ți-a trecut uneori prin gând, iubite cititorule, să te îndoiești puțin de corectitudinea cunoscutei afirmații filozofice după care exteriorul e totuna cu interiorul şi interiorul totuna cu exteriorul.[ii] Poate că ai ascuns tu însuți o taină despre care simțeai că, în bucuria sau durerea ei, îți era prea dragă pentru a-i iniția în ea şi pe alții. Poate că viața te-a făcut să ai de-a face cu oameni care aveau o astfel de taină şi n-ai reuşit totuşi ca, prin forță sau seducție, să scoți la lumină ceea ce era ascuns. Poate că nici unul din aceste cazuri nu ți se potriveşte ție şi vieții tale, dar nu ți-e totuşi necunoscută o asemenea îndoială, pentru că a plutit uneori în gândul tău ca o fugară întruchipare. Un astfel de gând vine şi pleacă, şi nimeni nu ştie de unde vine, nici încotro merge.[iii] În ceea ce mă priveşte, am fost întotdeauna oarecum eretic față de acest punct din filozofie, şi de aceea m-am obişnuit de timpuriu să fac, pe cât am putut mai bine, propriile mele observații şi cercetări; am căutat îndrumare la autorii a căror concepție o împărtăşeam în această privință; pe scurt, am făcut tot ce-mi stătea în puteri să acopăr lipsa pe care o lăsau în urmă scrierile filozofice. Treptat, auzul mi-a devenit cel mai drag dintre simțuri; pentru că, la fel cum glasul e dezvăluirea interiorității incomensurabile cu exteriorul, urechea e instrumentul care prinde această interioritate, iar auzul e simțul prin care ea e însuşită. De câte ori descopeream o contradicție între ceea ce vedeam şi ceea ce auzeam, mă simțeam întărit în îndoiala mea, iar pofta de observație îmi creştea. Părintele confesor e despărțit printr-un grilaj de cel care se spovedeşte, nu-l vede, ci doar îl aude. Pe măsură ce aude, construieşte un exterior care să corespundă acestuia; aşadar, el nu intră în contradicție. Cu totul altfel stau lucrurile când vezi şi auzi în acelaşi timp, şi totuşi ai un grilaj între tine şi cel care vorbeşte; strădaniile mele de a face observații în această direcție au dus la rezultate foarte diferite. Uneori, am avut noroc, alteori nu, şi e întotdeauna nevoie de noroc pentru a ajunge să câştigi pe aceste căi. Totuşi, nu mi-am pierdut niciodată cheful de a-mi continua cercetările. Dacă uneori am fost cât pe ce să-mi regret stăruința, alteori strădaniile mi-au fost încununate de un noroc neaşteptat. Un asemenea noroc a fost cel care m-a făcut să intru într-un mod cât se poate de ciudat în stăpânirea hârtiilor pe

care am cinstea să le înfăţişez aici publicului cititor. Prin aceste hârtii am avut prilejul de a arunca în viaţa a doi oameni o privire care mi-a întărit îndoiala asupra identităţii dintre exterior şi interior. Faptul e valabil mai cu seamă în privinţa unuia dintre ei. Exteriorul lui era în absolută contradicţie cu interiorul. Într-un anumit grad se poate spune şi despre celălalt acest lucru, în măsura în care acesta ascundea dincolo de un exterior mai neînsemnat un interior de luat în seamă.

Dar cel mai bine ar fi să povestesc mai întâi, pentru buna rânduială, cum am ajuns în stăpânirea acestor hârtii. Sunt vreo şapte ani de când am observat la un negustor de mobilă din oraş un *secrétaire*[iv] care mi-a atras din prima clipă atenţia. Nu era o lucrătură modernă şi arăta destul de uzat, totuşi mă fascina. Mi-e imposibil să explic această impresie, dar mulţi oameni vor fi trăit în viaţă ceva asemănător. Drumul mă ducea zilnic pe lângă negustor şi al său *secrétaire*, şi aproape că nu era dată când să nu mă uit atent la el. Treptat, obiectul a căpătat pentru mine o istorie; devenise o necesitate să-l privesc, iar în final nu-mi mai păsa că în câte un caz mai deosebit era nevoie să fac un ocol de dragul lui. Pe măsură ce îl vedeam mai des, se deştepta şi pofta de a-l avea. Simţeam cât se poate de bine că e o poftă ciudată, întrucât nu aveam nevoie de această mobilă; a mi-o procura ar fi fost o risipă. Dar pofta e, cum se ştie, un mare sofism. Mi-am făcut de lucru pe la acel negustor, l-am întrebat de una, de alta şi când să plec am oferit în treacăt un preţ neînsemnat. M-am gândit că poate va fi acceptat; ar fi fost o ocazie care mi-ar fi adus obiectul în stăpânire. Nu mă purtam astfel de dragul banilor, ci al conştiinţei. Târgul nu s-a făcut, negustorul fiind neobişnuit de hotărât. Am trecut din nou zilnic pe acolo, privind *secrétaire*-ul cu ochi de îndrăgostit. Trebuie să te hotărăşti, mă gândeam, va fi prea târziu dacă se va vinde; chiar dacă ai reuşi să pui apoi din nou mâna pe el, n-ai mai avea aceeaşi impresie. Inima îmi bătea cu putere când am intrat la negustor. L-am cumpărat cu banii jos. E ultima oară, îmi spuneam, că mai eşti aşa risipitor; ba e chiar un noroc că l-ai cumpărat, pentru că de câte ori te vei uita la el, te vei gândi cât de risipitor ai fost; cu acest *secrétaire* va începe o nouă etapă a vieţii tale. Ah, pofta e întotdeauna foarte elocventă, iar bunele intenţii sunt întotdeauna la îndemână.

Am plasat *secrétaire*-ul în camera mea şi aşa cum în prima perioadă a îndrăgostirii mele mă bucuram să-l privesc din stradă, tot astfel treceam pe lângă el acasă. Treptat am învăţat să-i cunosc bogatul conţinut, numeroasele

sertare şi ascunzişuri, şi eram mulţumit de el în toate privinţele. Dar lucrurile nu aveau să rămână aşa. În vara lui 1836, afacerile mi-au îngăduit să fac o mică excursie, de opt zile, la ţară. Chemasem poştalionul pentru ora cinci. Hainele pe care urma să le iau cu mine fuseseră împachetate de cu seara; totul era în regulă. M-am trezit încă de la patru, dar imaginea frumoaselor câmpii pe care aveam să le vizitez era atât de îmbătătoare, încât am căzut din nou în somn, sau mai degrabă în vis. Servitorul n-a vrut să mă tulbure, aşa încât nu m-a deşteptat decât la şase şi jumătate. Vizitiul suna deja din corn şi, cu toate că în general nu sunt deloc dispus să ascult de comenzile altora, am făcut întotdeauna o excepţie cu poştalionul şi motivele sale poetice. M-am îmbrăcat repede; eram deja în uşă, când mi-a trecut prin minte: oare ai destui bani în portofel? N-aveam prea mulţi. Am deschis *secrétaire*-ul spre a trage sertarul cu bani şi a lua cu mine tot ce aveam prin casă. Când colo, sertarul nu se mişca deloc! Orice încercare a fost zadarnică. Faptul era cum nu se poate mai supărător. Să dau de asemenea complicaţii tocmai în clipa când îmi sunau în urechi sunetele ispititoare ale poştalionului! Sângele mi s-a suit la cap, m-am înfuriat. Aşa cum Xerxes[v] a pus să fie biciuită marea, tot astfel am hotărât să mă răzbun cumplit. Mi-a fost adus un topor. Cu care am dat *secrétaire*-ului o lovitură înspăimântătoare. Fie că nimerisem greşit din cauza supărării, fie că sertarul era la fel de încăpăţânat ca şi mine, efectul n-a fost cel scontat. Sertarul era închis şi închis a rămas. În schimb, s-a întâmplat altceva. Nu ştiu dacă lovitura mea nimerise tocmai acel punct, sau pricina a fost zguduirea totală de care avusese parte întreaga organizare a *secrétaire*-ului, ştiu doar că s-a deschis o uşă secretă, pe care n-o mai observasem niciodată până atunci. Aceasta acoperise o ascunzătoare de care evident că nu avusesem habar. În ea am găsit, spre marea mea surprindere, o mulţime de hârtii – cele care formează conţinutul scrierii de faţă. Hotărârea mea rămăsese neschimbată. Aveam de gând să iau un credit la prima staţie. A fost golită în grabă o ladă de mahon, în care zăceau de obicei câteva pistoale, iar hârtiile au fost depuse în ea. Bucuria învinsese şi îşi găsise o neaşteptată amplificare; în inima mea, rugam *secrétaire*-ul să mă ierte pentru modul lipsit de blândeţe în care îl tratasem, în timp ce gândul meu s-a văzut întărit în îndoiala sa că exteriorul ar fi totuna cu interiorul, iar experienţa mea a fost întărită în convingerea că e nevoie de noroc spre a face astfel de descoperiri.

Către jumătatea dimineţii am ajuns la Hillerōd, mi-am pus în ordine

finanțele, mi-am făcut o impresie generală despre minunata câmpie. Chiar de a doua zi dimineața mi-am început excursiile care au căpătat de acum un cu totul alt caracter decât mă gândisem inițial. Servitorul mă urma cu lada de mahon. Căutam un loc romantic în pădure, unde să fiu pe cât posibil ferit, şi scoteam apoi documentele la iveală. Hangiul, care observase aceste dese plimbări în compania lăzii de mahon, a emis ipoteza că poate trăgeam cu pistolul. I-am fost foarte recunoscător pentru această presupunere şi l-am lăsat să creadă ce vrea.

O scurtă privire aruncată asupra hârtiilor găsite îmi arătă pe dată că formau două categorii, diferența dintre ele fiind vizibilă şi prin exterior. Cea dintâi era scrisă pe un fel de hârtie velină in quarto, cu o margine destul de lată. Scrisul era lizibil, uneori însă cam fin, iar alteori scrijelit în grabă. Cealaltă categorie era alcătuită din coli întregi cu filigran în formă de fagure, scrise pe două coloane, aşa cum se întâmplă cu documentele juridice şi altele asemenea. Scrisul era clar, puțin cam lunguieț, monoton şi egal şi părea să aparțină unui om de afaceri. Şi conținutul se dovedi diferit încă de la prima vedere, prima parte cuprinzând o mulțime de studii estetice mai lungi sau mai scurte, cealaltă fiind formată din două tratate mai ample şi unul mai scurt, cu conținut etic, pe câte se părea, şi în formă epistolară. La o cercetare mai amănunțită, această diferență s-a confirmat pe de-a-ntregul. Cea de-a doua categorie cuprindea anumite scrisori adresate autorului primei categorii.

Dar e necesar să găsim nişte expresii mai concise care să-i denumească pe cei doi autori. Am parcurs în acest scop hârtiile cu multă atenție, dar n-am găsit nimic, sau aproape nimic. În privința primului autor, estetul, n-am dat de nici un indiciu; cât despre al doilea, autorul scrisorilor, am aflat că îl chemase Wilhelm, fusese asesor la judecătorie, fără a se preciza totuşi la care. Dacă m-aş fi ținut strict de partea istorică şi i-aş fi zis Wilhelm, mi-ar fi lipsit un nume corespunzător pentru primul autor şi ar fi trebuit să-i dau un nume la întâmplare. Am preferat, de aceea, să-l numesc pe primul **A**, iar pe celălalt **B**.

Pe lângă studiile mai lungi am găsit, între aceste foi, şi nişte petice de hârtie pe care se aflau nişte aforisme, exclamații lirice şi reflecții. Scrisul arăta că îi aparțin lui **A**, iar conținutul a confirmat acest lucru.

Am încercat să le pun pe toate în ordine cum am putut mai bine. Cu hârtiile lui **B** a mers destul de uşor. O scrisoare o presupunea pe cealaltă.

Am găsit în cea de-a doua epistolă un citat din prima, iar cea de-a treia le presupunea pe primele două.

N-a fost la fel de simplu să ordonez hârtiile lui **A**. Am lăsat întâmplarea să hotărască, adică le-am lăsat în ordinea în care le-am găsit, evident fără a putea decide dacă aceasta are valoare cronologică sau semnificație ideală. Peticele de hârtie zăcuseră răsfirat prin ascunzătoare, aşa încât am fost nevoit să le găsesc un loc. Le-am pus la început, pentru că mi se părea că ar putea fi cel mai bine privite ca nişte scânteieri provizorii, precedând ceea ce dezvoltă într-un mod mai coerent studiile mai ample. Le-am numit Diayalmata[vi] şi am adăugat ca un soi de motto: *ad se ipsum*[vii]. Acest titlu şi acest motto îmi aparţin, într-un anumit sens, şi totuşi nu îmi aparţin. Îmi aparţin în măsura în care au fost folosite pentru culegerea de aforisme; altminteri însă, îi aparţin lui **A** însuşi, întrucât pe unul din peticele de hârtie era scris cuvântul Diayalma, iar pe două din ele, *ad se ipsum.* Cât despre o mică strofă în franceză, care apărea deasupra unuia dintre aceste aforisme, am tipărit-o pe spatele paginii de titlu, aşa cum deseori obişnuise şi **A**. Majoritatea acestor aforisme având o croială lirică, am considerat că Di £yalma e un titlu general destul de potrivit. În cazul în care cititorul consideră că e o alegere nefericită, îi sunt dator adevărului să recunosc că e găselniţa mea şi că expresia fusese cu siguranţă folosită de către **A** însuşi, cu mult gust, referitor la aforismul deasupra căruia se afla. Ordinea aforismelor am lăsat-o la voia întâmplării. Am considerat a fi în regulă că anumite afirmaţii se contrazic adesea între ele, întrucât lucrul ţine de dispoziţia autorului; a le aşeza astfel încât contradicţiile să bată mai puţin la ochi n-ar fi meritat strădania. M-am lăsat la voia întâmplării şi tot printr-o întâmplare am observat că primul şi ultimul aforism corespund, într-un anumit sens, unul altuia, întrucât în primul simţi partea dureroasă a ceea ce înseamnă să fii poet, iar în celălalt guşti satisfacţia de a avea întotdeauna râsul de partea ta.

În ce priveşte studiile estetice ale lui **A,** nu am nimic deosebit de semnalat în legătură cu ele. Erau toate gata de tipar şi, în măsura în care conţin pasaje greu de înţeles, sunt nevoit să le las să vorbească pentru sine. Cât despre mine, trebuie să observ că am adăugat la citatele greceşti răspândite ici-colo o traducere, preluată dintr-una din traducerile germane mai bune.

Ultima din scrierile lui **A** este o povestire intitulată „Jurnalul

seducătorului“. Aici apar noi dificultăți, întrucât **A** declară că nu el e autorul, ci doar editorul. Vechi truc de prozator, împotriva căruia nu aş avea nimic de obiectat dacă n-ar contribui la a-mi complica situația, un autor aflându-se cuprins în celălalt asemenea cutiilor dintr-un joc chinezesc. Nu e aici locul potrivit pentru a dezvolta ceea ce mă întăreşte în această opinie, vreau doar să observ că starea de spirit care domneşte în prefața lui **A** strigă într-un fel că el e autorul[viii]. E, într-adevăr, ca şi cum **A** însuşi s-ar fi înspăimântat de ficțiunea sa, care continua, asemenea unui vis tulburător, să-i creeze angoase chiar şi în timp ce povestea. Dacă ar fi vorba de o întâmplare reală, de care ar fi aflat, îmi pare ciudat că prefața nu trădează în nici un fel bucuria lui **A** de a vedea realizată ideea care plutise deseori înaintea sa. Ideea de seducător e sugerată atât în textul despre erotismul nemijlocit, cât şi în „Siluete“, când se spune că analogia la Don Juan ar trebui să fie un seducător reflexiv, care se află în categoria interesantului, în privința căruia întrebarea nu constă în câte femei seduce, ci cum o face. Eu unul nu văd nici o urmă a unei astfel de bucurii în prefață, ci, după cum am observat, o cutremurare, un fel de oroare, care îşi are probabil motivul în raportul său poetic față de această idee. Şi nu mă miră că i-a mers astfel lui **A**, pentru că şi eu, care nu am absolut nimic de a face cu această poveste, ba mă aflu chiar la o distanță de două grade față de autorul originar, până şi eu m-am simțit uneori cu totul ciudat în timp ce mă îndeletniceam în liniştea nopții cu aceste hârtii. Mă simțeam ca şi cum seducătorul ar trece ca o umbră peste podeaua mea, aruncându-şi privirea asupra hârtiilor, fixându-şi-o apoi demonic asupra mea şi zicând : „Aha! Vreți să editați hârtiile mele! Ce lipsă de responsabilitate din partea Dumneavoastră! O să le băgați în sperieți pe dragele de copile! Dar, se înțelege, mă veți scoate din luptă pe mine şi pe cei asemenea mie. Aici vă înşelați, pentru că e suficient să schimbi metoda, şi condițiile vor fi şi mai favorabile. Ce val de fetişcane, care o să-mi alerge direct în brațe când vor auzi seducătorul nume de Seducător! Dați-mi o jumătate de an şi voi realiza o istorie mai interesantă decât orice am trăit până acum. Îmi imaginez o fată tânără, plină de viață, genială, căreia îi va veni neobişnuita idee de a răzbuna neamul femeiesc asupra mea. Va crede că poate să mă învingă, să mă facă să simt durerile iubirii nefericite. Ei bine, o asemenea fată ar fi tocmai pe gustul meu! Dacă nu e pătrunsă suficient de această idee de la sine, am să-i vin eu în ajutor. Mă voi zvârcoli precum anghila locuitorilor din Mols[ix]. Iar când o voi fi

adus în punctul în care vreau, va fi a mea.“

Dar, poate că deja am abuzat de poziția mea de editor, ostenindu-i pe cititori cu aceste reflecții ale mele. Situația va trebui să mă dezvinovățească; pentru că m-am lăsat copleşit de situația mea neplăcută, cauzată de spusele lui **A** cum că e doar editorul, nu autorul acestei povestiri.

În măsura în care am ceva de adăugat la această povestire, o pot face doar în calitate de editor. Cred, anume, că aş putea găsi un mod de a data textul. În jurnal apare ici-colo câte o dată, dar lipseşte anul. De aceea nu credeam, la început, că pot ajunge prea departe cu datarea. Dar, privind mai îndeaproape, mi se pare că am dat de un indiciu: e, ce-i drept, adevărat că fiecare an are un 7 aprilie, un 3 iulie, un 2 august etc.; dar de aici nu rezultă nicidecum că 7 aprilie cade în fiecare an lunea. Am calculat deci şi am aflat că potrivirea aceasta ține de anul 1834. Nu pot şti dacă **A** s-a gândit la asta sau nu, dar mai degrabă cred că nu; pentru că atunci ar fi fost, probabil, la fel de prudent ca şi în alte cazuri. În jurnal nici nu scrie, de altfel, *luni 7 aprilie* etc., ci scrie doar „7 aprilie“, iar pasajul începe astfel: „Deci, pe luni!“ Fapt prin care e distrasă atenția; dar citind pasajul aflat sub această dată vedem că trebuie să fi fost într-o luni. În ce priveşte, aşadar, această povestire, am o datare; în schimb, a dat greş orice încercare de până acum de a stabili data la care au fost scrise celelalte studii.

Mi-ar fi plăcut să pun această povestire a treia la rând în carte, însă după cum am spus mai sus, am lăsat întâmplarea să decidă, iar textele au rămas în ordinea în care le-am găsit.

Cât despre hârtiile lui **B**, acestea se ordonează uşor şi natural. Le-am făcut însă o modificare, în măsura în care mi-am permis să le dau câte un titlu, forma epistolară împiedicând autorul de a o face. De aceea, dacă cititorul va considera, după ce va fi făcut cunoştință cu conținutul, că titlurile au fost nefericit alese, sunt dispus să accept suferința provocată de faptul de a fi făcut ceva greşit tocmai atunci când voiam să fac ceva bun.

Ici-colo se găsea câte o notiță pe marginea foii; toate acestea le-am transformat în note, pentru a nu interveni în mod deranjant în text.

În ce priveşte manuscrisul lui **B**, nu mi-am permis nici o schimbare şi l-am tratat ca pe un document. Aş fi putut îndepărta cu uşurință câte-o neglijență, explicabilă, de altfel, dacă ținem cont că e vorba doar de autorul unor scrisori. Nu am vrut însă, pentru că mă temeam că merg prea departe. Când **B** spune că dintr-o sută de oameni ce rătăcesc în lume nouăzeci şi

nouă sunt mântuiți prin femei, iar unul prin mila divină[x], se vede uşor că nu era prea bun la socoteli, fiindcă nu a lăsat loc şi pentru cei cu adevărat pierduți. Lesne aş fi putut face o uşoară modificare a cifrelor, dar mi se pare că se află ceva mult mai frumos în calculul greşit al lui **B**. Într-un alt loc, **B** pomeneşte un înțelept grec pe nume Myson[xi] şi povesteşte despre el că se bucura de rarul noroc de a se fi numărat între cei şapte înțelepți, în cazul când aceştia sunt definiți ca fiind în număr de paisprezece. Am fost o clipă derutat, neştiind de unde ar putea avea **B** această ştire şi din ce autor grec citează de fapt. Bănuiala mea s-a îndreptat numaidecât către Diogenes Laertios; cercetând în dicționarele Jöcher şi Moréri[xii] am găsit într-adevăr trimiteri la acesta. Datele oferite de **B** ar avea, ce-i drept, nevoie de o corectură; pentru că lucrurile nu stau aşa cum spune el, chiar dacă la antici se găseşte o anumită nesiguranță în definirea celor şapte înțelepți; cu toate acestea, nu am considerat că merită strădania, părându-mi-se şi că observația lui, chiar dacă nu e cu totul istorică, are o altă valoare.

Până aici ajunsesem încă de acum cinci ani; ordonasem hârtiile aşa cum sunt rânduite acum; luasem decizia de a le tipări, dar am considerat totuşi că ar fi bine să mai aştept o vreme. Cinci ani mi s-au părut o perioadă potrivită. Aceşti cinci ani au trecut şi eu reîncep de unde m-am oprit. Nu e nevoie să mai asigur cititorul că n-am precupețit nici un mijloc pentru a da de urma autorilor. Negustorul nu ținea nici un catastif, lucru, cum se ştie, destul de rar întâlnit la negustori; nu ştia de la cine cumpărase acea mobilă. I se părea că o cumpărase la o licitație cu diverse. N-o să am eu acum obrăznicia de a-i povesti cititorului multiplele încercări lipsite de rezultat care mi-au luat o grămadă de timp, cu atât mai mult cu cât nici mie nu-mi face plăcere amintirea lor. Însă aş putea să inițiez cititorul, pe scurt, în rezultatul acestora, el fiind zero.

Când să-mi realizez hotărârea de a publica hârtiile s-a trezit în mine o nouă îndoială. Cititorul îmi va da poate voie să vorbesc deschis. M-am întrebat dacă nu cumva mă făceam vinovat de vreo indiscreție față de autorii necunoscuți. Cu cât hârtiile îmi deveneau însă mai familiare, cu atât mai mult scădea această îndoială. Hârtiile erau de asemenea natură încât, în ciuda atentelor mele cercetări, nu ofereau nici un indiciu, şi cu atât mai puțin ar fi putut cititorul să găsească vreunul; eu îndrăznind să mă compar cu orice cititor, dacă nu în privința gustului, simpatiei şi înțelegerii, măcar în privința hărniciei şi a zelului neobosit. Chiar dacă necunoscuții autori ar

mai trăi, ar locui aici în oraş şi ar face pe neaşteptate cunoştinţă cu propriile lor hârtii, tot n-ar rezulta nimic din publicarea acestora, atât timp cât autorii ar rămâne tăcuţi, întrucât în privinţa acestor hârtii e valabil în cel mai strict sens ceea ce se spune în general despre toate tipăriturile – anume, că tac.

Altă îndoială pe care am avut-o a fost de mai mică importanţă în sine şi destul de uşor de îndepărtat, ea fiind înlăturată într-un mod şi mai uşor decât crezusem. Mi-a trecut prin minte că hârtiile acestea ar putea fi legate de pretenţii financiare; am considerat, fireşte, că e în ordine să primesc un mic onorariu pentru osteneala mea de editor; dar onorariul de autor mi s-ar fi părut mult prea mare. Asemenea cinstiţilor ţărani scoţieni din *Doamna Albă*, care au hotărât să cumpere moşia, să o cultive şi pe urmă să o dea înapoi conţilor de Evenel[xiii], în cazul în care s-ar mai fi întors vreodată, la fel am hotărât şi eu să depun tot onorariul cu dobândă, astfel încât, în cazul în care autorii necunoscuţi ar da vreodată un semn, să le pot înapoia totul cu dobândă şi dobânda dobânzii. În cazul în care cititorul nu şi-a dat încă seama, din nepriceperea mea, că nu sunt nici autor, nici vreun literat care să-şi facă o profesie din editarea textelor, cu siguranţă că naivitatea acestui raţionament îl va face să piardă orice îndoială în această privinţă. Această îndoială a mea a fost, de asemenea, înlăturată şi mai uşor, pentru că onorariul de autor n-are în Danemarca valoarea unei moşii, iar necunoscuţii ar fi trebuit să lipsească mult până ca onorariul lor să ajungă să aibă o valoare financiară, fie ea şi cu dobândă şi cu dobânda dobânzii.

Mai rămânea să le dau acestor pagini un titlu. Le-aş fi putut intitula *Hârtii*, *Hârtii postume*, sau *Hârtii pierdute*, sau *Hârtii găsite* etc. După cum se ştie, există o mulţime de variante posibile, dar nici unul dintre aceste titluri nu mă mulţumea. Mi-am îngăduit de aceea o libertate în alegerea titlului, o înşelăciune de care voi încerca să dau socoteală aici. Ocupându-mă eu intens cu aceste hârtii, mi-am dat seama că am putea observa o latură nouă, privindu-le ca şi cum ar aparţine unui singur om. Cunosc foarte bine toate obiecţiile împotriva acestui mod de a vedea lucrurile, că e neistoric, neverosimil, că ar fi nepotrivit ca un singur om să fie autorul ambelor părţi, şi asta în ciuda faptului că cititorul ar putea fi lesne ispitit la jocuri de cuvinte, precum acela că dacă ai zis A, trebuie să zici şi B[xiv]. Cu toate acestea, nu am putut renunţa la acest punct de vedere. Era vorba de un om care parcursese în viaţa sa ambele mişcări, sau chibzuise la amândouă. Mai precis, hârtiile lui **A** cuprind o multitudine de încercări ale unei concepţii de

viaţă estetice. O concepţie despre viaţa estetică nu poate fi, desigur, prezentată într-un mod coerent. Hârtiile lui **B** cuprind o concepţie de viaţă etică. Pe măsură ce sufletul meu era tot mai influenţat de acest gând, mi-am dat seama că m-aş putea lăsa condus de acesta în alegerea titlului. Titlul pe care l-am ales exprimă chiar acest lucru. Cititorul nu poate pierde prea mult de pe urma acestui titlu, întrucât n-are decât să-l uite pe parcursul lecturii. Dar după ce va fi citit cartea, ar putea să cugete asupra lui. Acesta îl va elibera de orice întrebare finală, dacă **A** a fost cu adevărat convins şi s-a căit, dacă **B** a învins, sau dacă totul s-a sfârşit prin faptul că **B** a trecut de partea opiniei lui **A**. Pentru că, în această privinţă, hârtiile nu au nici o încheiere. În cazul în care considerăm că acest lucru nu e în ordine, nu putem fi îndreptăţiţi să spunem că e o greşeală, ci ar trebui să-i spunem situaţie nefericită. În ceea ce mă priveşte, eu o consider o situaţie fericită. Întâlnim uneori nuvele în care concepţii de viaţă opuse sunt prezentate prin intermediul anumitor personaje. Astfel de nuvele sfârşesc, în general, prin faptul că unul îl convinge pe celălalt. În loc să vorbească pentru sine concepţia de viaţă, cititorul e îmbogăţit cu istoricul rezultat că unul din cei doi a fost convins. Consider un noroc faptul că hârtiile acestea nu dau nici o informaţie în această privinţă. Nu sunt în stare să dau nici o informaţie cu privire la întrebarea dacă **A** şi-a scris studiile estetice după ce a primit scrisorile lui **B**, dacă sufletul lui a continuat şi mai apoi să zburde în sălbatica lui nedomolire, sau şi-a găsit liniştea; hârtiile nu cuprind nici o astfel de informaţie. Nu se găseşte în ele, de asemenea, nici un indiciu despre cum i-a mers lui **B**, dacă a avut puterea de a rămâne la modul său de a vedea lucrurile sau nu. După lectura cărţii, **A** şi **B** sunt uitaţi, rămân doar cele două concepţii, puse faţă în faţă, neaşteptând nici o rezolvare finală prin intermediul unor personalităţi concrete.

Nu mai am de adăugat nimic altceva; m-am gândit însă că, dacă ar şti de intenţia mea, preastimaţii autori ar dori poate să întovărăşească hârtiile lor cu câte un cuvânt către cititor. Voi adăuga de aceea câteva cuvinte, ca şi cum mi-ar conduce ei pana. **A** n-ar avea, probabil, nimic împotriva publicării hârtiilor, iar cititorului i-ar striga: „Citeşte-le sau nu le citi, vei regreta în ambele cazuri.“ Cât despre **B**, e mai greu de stabilit ce ar spune. Poate că m-ar mustra cumva, mai ales în privinţa publicării hârtiilor lui **A**; m-ar face să simt că nu e părtaş la ele, că poate să se spele pe mâini. După ce o va fi făcut, s-ar întoarce poate către carte cu aceste cuvinte: „Du-te,

aşadar, în lume, evită pe cât posibil atenţia criticii, vizitează câte un cititor într-un moment fast, iar dacă vei da de vreo cititoare, aş spune: amabila mea cititoare, vei găsi poate în această carte ceva ce n-ar trebui să ştii sau altele de pe urma cărora vei avea de câştigat; citeşte-le pe cele dintâi astfel încât tu, care le-ai citit, să fii precum cel care nu le-a citit, iar pe celelalte, astfel încât tu, care le-ai citit, să fii asemenea celui care n-a uitat cele citite“[xv]. Ca editor, eu unul nu pot decât să adaug dorinţa ca volumele să-l întâlnească pe cititor într-un moment fast, iar amabila cititoare să reuşească a urma cu exactitate bine intenţionatul sfat al lui **B**.

1 noiembrie 1842
Editorul

*ad se ipsum*

*Grandeur, savoir, renomée,*
*Amitié, plaisir et bien,*
*Tout n'est que vent, que fumée:*
*Pour mieux dire, tout n'est rien.*[xvi]

Ce e un poet? Un nefericit ce ascunde chinuri adânci în inima sa, dar ale cărui buze sunt astfel alcătuite încât, dacă răbufneşte prin ele un suspin sau strigăt, sună ca o frumoasă muzică. Asemenea nefericiţilor chinuiţi la foc mic în Taurul lui Phalaris[xvii], al căror strigăt nu ajungea la urechea tiranului spre a-l înspăimânta, ci doar răsuna ca o dulce muzică. Iar oamenii se adună cete în jurul poetului şi-i spun: cântă din nou, iar şi iar; adică: fie ca noi suferinţe să-ţi chinuie sufletul, dar buzele tale să rămână ca înainte; fiindcă strigătul doar ne-ar înspăimânta, în timp ce muzica ne-ar însufleţi. Vin la rândul lor recenzenţii şi spun: e drept, aşa trebuie să fie după regulile esteticii. Se înţelege că un recenzent seamănă leit cu poetul, doar că nu poartă chinuri în inimă şi muzică pe buze. Vezi, de aceea aş vrea eu să fiu mai degrabă porcar la Amagerbro[xviii], înţeles de porci, decât poet, greşit înţeles de oameni.

* * *

Cea dintâi întrebare din prima şi cea mai cuprinzătoare educaţie a unui copil e, după cum se ştie, următoarea: ce trebuie să capete un copil? Răspunsul e: na, na! Cu asemenea consideraţii începe viaţa, şi totuşi e negat păcatul originar. Dar cui altcuiva să-i mulţumească pentru prima bătaie copilul, cui altcuiva decât părinţilor?

* * *

Discut mai ales cu copiii, fiindcă în privinţa lor se poate spera că pot deveni fiinţe raţionale; dar cei care chiar au devenit – Doamne, Dumnezeule!

* * *

Cât de nesăbuiţi sunt oamenii! Nu folosesc niciodată libertăţile pe care le au, dar le cer pe cele pe care nu le au; au libertate de gândire, dar cer libertate de exprimare.

* * *

N-am chef de nimic. N-am chef să călăresc, e prea multă mişcare; n-am chef să merg pe jos, e prea obositor; n-am chef să mă întind, fiindcă sau trebuie să rămân întins, şi n-am chef de asta, sau trebuie să mă ridic din

nou, şi nici de asta n-am chef. *Summa summarum*: n-am chef de nimic.

* * *

Sunt, după cum se ştie, insecte care mor în clipa fecundării, la fel fiind cu orice bucurie: momentul suprem şi cel mai bogat în plăceri al vieții e însoțit de moarte.

* * *

## *Sfat verificat pentru autori*

Se scriu neglijent propriile considerații, sunt date la tipar, iar după aceea diferitele corecturi pot trezi o grămadă de idei bune. Îndrăzniți deci voi cei care n-aţi dat încă nimic tiparului: greşelile de tipar nu sunt nici ele de disprețuit, iar a deveni spiritual cu ajutorul unei greşeli de tipar trebuie considerat un mod legitim de a deveni astfel.

* * *

Există o imperfecțiune în tot ce e omenesc, să nu poată fi împlinit ceea ce este dorit decât prin contrariul său. Nu vreau să mă refer aici la varietatea de formare care dă psihologilor destul de mult de lucru (că melancolicul are cel mai mult simț comic, iubitorul de lux e adesea cel mai idilic, desfrânatul este adesea cel mai moral, scepticul e adesea cel mai religios), ci doar să amintesc că numai prin păcat poate fi întrevăzută mântuirea.

* * *

În afara cercului meu cu destul de numeroase cunoştințe, mai am una intimă, de încredere – melancolia mea; în plină bucurie de mă aflu, în plină muncă, îmi face semne, mă cheamă alături de ea, chiar dacă trupul îmi rămâne pe loc. Melancolia îmi este cea mai credincioasă iubită pe care am cunoscut-o vreodată, şi nu-i de mirare că şi eu o iubesc.

* * *

Există o pălăvrăgeală a raționamentelor care în infinitatea lor se află în acelaşi raport față de rezultat precum interminabilul şir de regi egipteni față

de câştigul istoric: bătrâneţea realizează visele tinereţii; fapt dovedit de Swift[xix], care la tinereţe a construit un ospiciu, iar la bătrâneţe a ajuns în el.

* * *

Când vezi cu ce ipohondră profunzime au descoperit vechii englezi echivocul, te cuprinde angoasa. Drul Hartley a observat următoarele: *daß, wenn sich das Lachen zuerst bei Kindern zeiget, so ist es ein entstehendes Weinen, welches durch Schmerz erregt wird, oder ein plözlich gehemmtes und in sehr kurzen Zwischenräumen wiederholtes Gefühl des Schmerzens*[xx] (*cf.* Flögel, *Geschichte der comischen Literatur*, vol. I, p. 50). Ce-ar fi dacă totul în lume ar fi o neînţelegere, ce-ar fi dacă râsul ar fi de fapt plâns!

* * *

Sunt situaţii singulare care pot îndurera infinit, să vezi omul singur pe lume. Zilele trecute am văzut o fată sărmană mergând singură la biserică spre a fi confirmată.[xxi]

* * *

Cornelius Nepos[xxii] povesteşte despre un conducător de oşti, asediat într-o fortăreaţă împreună cu un considerabil număr de cavaleri, că punea să fie zilnic biciuiţi caii, ca să nu sufere de prea multă nemişcare – astfel trăiesc şi eu în aceste vremuri, ca un asediat; dar, pentru a nu suferi de pe urma nemişcării, plâng până la epuizare.

* * *

Despre suferinţa mea spun ceea ce zice englezul despre casa sa: suferinţa mea *is my castle*[xxiii]. Mulţi oameni văd în suferinţă o comoditate a vieţii.

* * *

Mă simt cum se simte, probabil, o piesă de şah, când adversarul jucătorului spune despre ea: „Această piesă nu poate fi mişcată.“

* * *

Iată de ce *Aladdin*[xxiv] e atât de întăritor: pentru că această piesă are o îndrăzneală genială, copilărească în cele mai nesăbuite dorințe. Câți mai îndrăznesc oare în vremea noastră să dorească, să poftească într-adevăr, să nu i se adreseze naturii nici cu un *Bitte, bitte!*[xxv] de copil bine-crescut, nici cu dezlănțuirea nebunească a unui rătăcit. Câți sunt cei care, simțind lucrul despre care se vorbeşte atât în vremea noastră, anume că omul e făcut după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, pot glăsui ca adevărat poruncitor! Oare nu suntem toți ca Noureddin[xxvi], plecându-ne şi făcând reverențe, speriați să nu cerem prea mult sau prea puțin? Oare n-a decăzut treptat orice măreață cerere la o reflecție bolnăvicioasă asupra eului, de la a cere – la a cere voie[xxvii], aşa cum am fost crescuți şi dresați?

* * *

Neîndrăzneț sunt ca un *scheva*[xxviii], slab şi neauzit ca *dagesch lene*[xxix], mă simt precum o literă ce-i tipărită-n rând pe dos, şi totuşi nestrunit precum un paşă cu trei tuiuri, gelos pe mine şi-ale mele gânduri ca banca pe bancnotele-i semnate, oricum, atât de reflectat în mine însumi ca un *pronomen reflexivum*. O, dac-ar fi valabil la nenorociri şi griji ce e valabil pentru fapte bune conştiente[xxx], anume că făptaşii prin chiar ele-şi au răsplata, de-ar fi valabil asta pentru griji, eu aş fi omul cel mai fericit: fiindcă deşi văd toate grijile-nainte, ele rămân până la urmă.[xxxi]

* * *

Între altele, uriaşa forță poetică a literaturii populare stă în puterea de a pofti. Pe lângă aceasta, poftele timpurilor noastre sunt deopotrivă păcătoase şi plictisitoare, pentru că poftesc ce-i al aproapelui.[xxxii] Literatura populară e cât se poate de conştientă că aproapele deține la fel de puțin ca şi ea ceea ce caută. Iar când e vorba să poftească la modul păcătos, e atât de strigătoare la cer, încât cutremură omul. Prin calculele reci ale unei rațiuni lucide nu poți să scoți nimic de la ea. Don Juan încă mai umblă pe scenă cu cele 1003 iubite. Nimeni nu îndrăzneşte să zâmbească, din respect pentru venerabilitatea tradiției. Dacă în zilele noastre vreun poet ar fi îndrăznit acelaşi lucru, s-ar fi râs de el.

* * *

Ce stranie tristeţe m-a cuprins văzând un biet om furişându-se pe străzi, într-o haină ponosită, bătând în verde-gălbui. Mi-a fost milă de el, dar ce m-a mişcat mai mult au fost culorile hainei, care îmi aminteau atât de viu de primele încercări ale copilăriei mele în nobila artă a picturii. Aceasta era tocmai una din culorile pe care le preferam pe vremuri. Nu e oare întristător că tocmai aceste amestecuri de culori, la care încă mă mai gândesc cu atâta bucurie, nu pot fi găsite nicăieri în viaţă? Toată lumea le consideră ţipătoare, bătătoare la ochi, utilizabile doar la jucărioarele de târg din Nürnberg. Dacă le întâlneşti câteodată, întâlnirea e întotdeauna nefericită, aşa cum se întâmplă acum. E întotdeauna vorba de unul slab de minte sau de vreun nefericit, pe scurt, unul care se simte străin în viaţă şi pe care lumea nu vrea să-l ia în considerare. Şi eu, care întotdeauna îmi pictam eroii în haine cu acest galben-verzui de neuitat! Nu se întâmplă oare astfel cu toate amestecurile de culori ale copilăriei? Strălucirea pe care viaţa o avea cândva devine treptat prea puternică, prea brutală pentru ochiul nostru ostenit...

* * *

Ah, uşa fericirii nu se deschide spre înăuntru, încât să o poţi forţa repezindu-te asupra ei; se deschide în afară şi de aceea n-ai ce face.

* * *

Am, cred, curajul de a mă îndoi de orice; am, cred, curajul să lupt cu orice; dar nu îl am pe cel de-a cunoaşte orice, nici curajul de a avea, de-a deţine ceva pentru mine. Cei mai mulţi se plâng că lumea e atât de prozaică şi că-n viaţă lucrurile nu merg ca-n romane, unde ocaziile sunt întotdeauna atât de prielnice; eu mă plâng că în viaţă nu e ca-n romane, unde trebuie să înfrunţi taţi cu inimi de piatră, spiriduşi şi trolli, să eliberezi prinţese căzute sub vrajă. Ce sunt, laolaltă, toţi aceşti adversari faţă de nălucile palide, fără sânge, persistente, nocturne, cu care lupt şi cărora le dau eu însumi viaţă, prezenţă!

* * *

Cât îmi sunt de neroditoare sufletul, gândul şi totuşi atât de căznite-n dureri, fără conţinut, plăcute sau chinuitoare! Oare nu-mi va fi niciodată

dezlegată limba[xxxiii] spiritului? Să-mi fie dat doar să bâigui? Ce-mi trebuie e o voce pătrunzătoare precum a lui Lynceus[xxxiv] vedere, înspăimântătoare precum suspinul giganților, durabilă precum sunetele naturii, persiflantă ca o rafală de vânt înghețată, răutăcioasă precum batjocura lipsitei de inimă Echo[xxxv], ajungând de la basul cel mai profund până la cele mai vibrante sunete de coloratură, modulând de la susurul sfânt[xxxvi] până la forțele nebuniei. De aşa ceva am nevoie, pentru a trage aer în piept, pentru a spune ce am pe suflet, pentru a face deopotrivă mânia şi simpatia să se cutremure din rărunchi. Dar vocea mi-e răguşită ca strigătul pescăruşului, murindă ca binecuvântarea de pe buzele unui mut.

* * *

Ce-o să se-ntâmple? Ce-mi va aduce viitorul? Nu ştiu nimic; nimica nu bănuiesc. Când un păianjen se prăbuşeşte din punctul său fix către consecințe, vede un gol constant înainte, în care sprijin nu află, oricât s-ar zbate de tare. Tot aşa mi se-ntâmplă şi mie. În față mereu un gol; ce mă-mpinge înainte i-o consecință, care-i deja lăsată în urmă. O asemenea viață e-ntoarsă pe dos şi cumplită, de nesuportat.

* * *

Cea mai frumoasă vreme e totuşi prima perioadă a-ndrăgostirii, când de la orice-ntâlnire, din orice ocheadă iei ceva nou cu tine, de care te bucuri acasă.

* * *

Vederea-mi asupra vieții e cu totul lipsită de sens. Îmi pare că un duh rău mi-a pus pe nas nişte ochelari, la care o lentilă măreşte nemăsurat, pe când cealaltă micşorează la fel.

* * *

Scepticul e un Memast…gomenoj[xxxvii] ; se ține pe vârf, sub loviturile de bici, asemeni unui titirez, un timp mai îndelungat sau mai scurt dar, asemenea titirezului, nu poate sta locului.

* * *

Din toate cele ridicole, cel mai ridicol îmi pare a fi un bărbat care-şi face mereu de lucru în lume, mereu grăbit la masă şi la muncă. Dacă văd prin urmare cum în chiar momentul decisiv se-aşază o muscă pe nasul unui astfel de-afacerist sau că e împroşcat de sus până jos de-o trăsură ce trece pe lângă el într-o grabă încă mai mare, sau că podul zis Knippelsbro[xxxviii] se ridică în faţa lui, sau cade de pe acoperiş o ţiglă şi îl omoară[xxxix], râd din adâncul inimii. Şi cine oare s-ar putea stăpâni să nu râdă? Ce oare realizează ei, aceşti ocupaţi, agitaţi? Nu le merge oare precum femeii care, de zăpăceală că îi luase foc casa, salvase tocmai vătraiul? Ce pot ei salva mai mult din marele incendiu al vieţii?

* * *

Îmi lipseşte de tot răbdarea de a trăi. Nu pot să văd iarba crescând[xl]; dar dacă nu pot acest lucru, nici n-am chef să mă uit la aşa ceva. Vederile mele sunt consideraţiile volatile ale unui *fahrender Scholastiker*[xli] care se repede cu cea mai mare grabă prin viaţă. Se spune că Dumnezeu satură mai repede ochii decât stomacul[xlii]; ceea ce eu n-am observat. Ochii mei sunt sătui şi plictisiţi de toate, şi totuşi sunt flămând.

* * *

Să fiu întrebat orice, dar să nu fiu întrebat de motive[xliii]. O tânără fată e iertată dacă nu poate aduce motive; ea trăieşte prin sentiment, se spune. Altfel stau lucrurile cu mine. În general am atât de multe şi adesea atât de contradictorii motive, încât tocmai din acest motiv mi-e imposibil să explic motivele mele[xliv]. Şi în ce priveşte cauza şi efectul, mi se pare că nu prea se leagă între ele. Uneori, din mari şi cumplite cauze ia naştere un efect deosebit de mic şi de neînsemnat, iar alteori nici un efect; în alte cazuri, o cauză mică şi rapidă poate avea un efect colosal.

* * *

Cât despre bucuriile nevinovate ale vieţii! Trebuie să fim de acord că nu au decât un defect, acela de a fi atât de nevinovate. În plus, trebuie degustate cu măsură. Când doctorul îmi prescrie o dietă, sună cam aşa: că un anumit timp trebuie să mă abţin de la anumite mâncăruri; dar a fi dietetic în ţinerea dietei – asta e într-adevăr prea mult.

* * *

Viaţa mi-a devenit o băutură amară[xlv] şi totuşi trebuie să o înghit ca pe nişte picături, încet, numărând.

* * *

Nimeni nu se mai întoarce din morţi; nimeni nu a intrat altfel în viaţă, decât plângând; nimeni nu te întreabă când vrei să intri, nimeni, când vrei să ieşi.

* * *

Timpul trece, viaţa e un fluviu[xlvi], spun oamenii ş.a.m.d. Eu asta nu observ: timpul stă pe loc şi eu împreună cu el. Toate planurile pe care le făuresc zboară înapoi, drept asupra mea; dacă vreau să scuip, îmi scuip singur în faţă.

* * *

Când mă trezesc dimineaţa, merg imediat înapoi în pat. Cel mai bine mi-e seara, în acel moment când sting lumina şi trag plapuma peste cap. Încă odată mă ridic în capul oaselor, privesc cu nespusă mulţumire prin cameră şi apoi, noapte bună! La loc sub plapumă.

* * *

La ce sunt bun? La nimic sau la orice. Asemenea soartă e rară; dar fi-va ea oare apreciată în viaţă? Ştie Dumnezeu dacă fetele ajung să-şi găsească un loc, fie ca fată-n casă, fie, în caz de nereuşită, ca slujnică bună la toate.

* * *

Misterios nu trebuie să fii doar pentru alţii, ci şi faţă de tine. Mă autocercetez; când obosesc de asta, fumez o ţigară ca să-mi omor timpul şi mă gândesc: ştie Domnul ce-a avut cu mine de gând şi ce o să scoată din mine.

* * *

Nici o femeie însărcinată nu poate să aibă dorinţe mai ciudate şi mai

nerăbdătoare ca mine; ba pentru lucrurile cele mai neînsemnate, ba pentru cele mai sublime; însă toate au într-o măsură la fel de mare pasiunea momentană a sufletului. În această clipă, îmi doresc o strachină cu fiertură de hrişcă. Îmi amintesc din vremea şcolii că primeam miercurea fiertură de hrişcă. Îmi amintesc cât de neted şi alb era terciul, cum îmi zâmbea untul în întâmpinare, cât de caldă arăta fiertura, cât de flămând eram, ce nerăbdător să mi se îngăduie să încep. Pe asemenea strachină, aş da mai mult decât dreptul primului născut[xlvii]!

* * *

Vrăjitorul Virgilius[xlviii] s-a lăsat hăcuit în bucăţi spre a fi fiert într-o oală opt zile, pentru ca astfel, prin acest proces, să întinerească. L-a angajat pe unul să bage de seamă, să nu se uite în oală vreun neavenit. Băgătorul de seamă n-a rezistat ispitei; era prea devreme; Virgilius a dispărut, mic copil, cu un strigăt. Şi eu mi-am băgat prea devreme nasul în oală, în oala vieţii şi a dezvoltării istorice, şi am rămas doar un copil.

* * *

„Curajul nu trebuie pierdut niciodată; tocmai când se îngrămădesc mai cumplit nenorocirile, atunci se arată din nouri o mână de ajutor.“ Astfel a glăsuit venerabilul Jesper Morten la ultima slujbă de seară.[xlix] Acum, sigur, sunt obişnuit să umblu mult, dar aşa ceva n-am observat niciodată sub cerul liber. Acum câteva zile am zărit, cum hălăduiam pe jos, un asemenea fenomen. De fapt, nu era o mână, ci mai mult semăna cu un braţ care se întindea din nori. M-am cufundat în contemplare. Mi-a trecut prin minte: De-ar fi aici Jesper Morten, să lămurească el dacă la asemenea fenomen se referea! Cum stam astfel pe gânduri am fost abordat de un călător, care, arătând către nori, zise: „Vedeţi vârtejul[l] ăla ca un nădrag de apă? În regiunile astea se vede mai rar; smulge case întregi cu sine!“ „Ii, Doamne fereşte“, mă gândeam eu, „să fie acela un vârtej?“ Şi am luat-o la fugă cât mă ţineau picioarele. Oare ce-ar fi făcut venerabilul pastor Jesper Morten în locul meu?

* * *

Lasă-i pe alţii să se vaiete că timpurile sunt rele; eu mă plâng că sunt

jalnice; fiindcă sunt lipsite de pasiune. Gândurile omului sunt subțiri şi friabile ca dantelele, care sunt la fel de demne de milă precum dantelăresele[li]. Gândurile inimii lor sunt prea jalnice pentru a fi rele şi păcătoase. Poate că pentru un vierme ar fi păcat să aibă asemenea gânduri, dar nu şi pentru oamenii alcătuiți după chipul lui Dumnezeu. Poftele lor sunt măsurate şi prosteşti, pasiunile lor, somnoroase. Aceste suflete de prăvăliaşi îşi fac datoria, dar îşi îngăduie totuşi, asemenea evreilor, să ciuntească nițel monede[lii]; fiind de părere că, şi dacă Domnul ține atât de ordonat socotelile, poți scăpa cu bine dacă-l tragi nițel pe sfoară. Pfui, ruşine să le fie! De aceea sufletul meu se întoarce mereu la Vechiul Testament şi la Shakespeare. Acolo simți că sunt oameni cei care vorbesc; acolo se urăşte, se iubeşte, duşmanii sunt omorâți, urmaşii sunt blestemați cu tot neamul lor; acolo se păcătuieşte.

* * *

Timpul mi-l împart astfel: jumătate din el dorm, cealaltă jumătate visez. În timp ce dorm, nu visez niciodată, ar fi un păcat; pentru că a dormi e suprema genialitate.

* * *

A fi om desăvârşit e totuşi starea supremă. Acum am făcut bătături la picior; ajută şi asta.

* * *

Rezultatul vieții mele rămâne un nimic, o dispoziție, o singură culoare. Rezultatul meu ajunge într-o anume măsură precum pictura acelui artist care trebuia să înfățişeze străbaterea Mării Roşii de către evrei, pictând până la urmă în roşu tot peretele şi explicând că evreii trecuseră, iar egiptenii se înecaseră.[liii]

* * *

Valoarea omenească e totuşi recunoscută în natură; fiindcă dacă se doreşte îndepărtarea păsărilor de pomi, se pune ceva ce seamănă a om, şi chiar acea îndepărtată asemănare cu omul pe care o are sperietoarea e de ajuns să inspire respect.

* * *

Dacă dragostea e să însemne ceva, trebuie să fi fost luminată de lună la naştere, aşa cum Apis, spre a fi luat drept adevăratul zeu Apis, trebuia să fie înlunat. Vaca din care s-a născut Apis a fost luminată de lună când l-a conceput.[liv]

* * *

Cea mai bună dovadă pentru fapul că viața e jalnică e cea pe care o scoți din contemplarea măreției ei.

* * *

Cei mai mulți oameni aleargă atât de tare după plăcere, încât trec în goană pe lângă ea; le merge precum acelui pitic păzind, în castelul său, o prințesă răpită. Într-o după-amiază aţipi şi, când se trezi din nou peste un ceas, ea era departe. Îşi încălță în grabă cizmele de şapte poşte; dintr-un pas era deja cu mult înaintea ei.

* * *

Sufletul meu e atât de greu, că nici un gând nu mai poate să-l poarte, nici o bătaie de aripă să-l ridice în eter. Când e pus în mişcare, nu face decât să treacă aproape de pământ, asemenea zborului jos al păsărilor când bate vânt de furtună. Asupra lăuntrului meu apasă o nelinişte, o angoasă presimțind un cutremur.

* * *

Cât de goală e viața şi lipsită de sens. – Omul e înmormântat, dus la groapă, sunt aruncate trei lopeți cu pământ pe mormântul lui; drumul dus şi apoi întors acasă e făcut în trăsură de către cel ce se consolează că mai are o lungă viață-nainte. Cât de lungă, dacă socoteşti anii 7 x 10? Atunci de ce să nu termine omul deodată, de ce să nu rămână acolo afară, coborând în mormânt cu cel mort, trăgând la sorți cine să fie nefericitul ultim viețuitor, care să zvârle ultimele trei lopeți cu pământ peste ultimul mort?

* * *

Fetele nu-mi sunt pe plac. Frumusețea lor trece ca visul şi ca ziua de ieri, care-a fost. Fidelitatea lor – ei, fidelitatea! Sau se dovedesc lipsite de ea, şi atunci asta nu mă interesează, sau sunt fidele. Dacă aş găsi una ca asta, atunci mi-ar plăcea, fiind o raritate, dar, ținând seamă de lungimea vieții, nu mi-ar plăcea; fiindcă, sau ar rămâne constant credincioasă, şi atunci aş cădea jertfă zelului meu experimentator, trebuind să rezist până la capăt alături, sau ar sosi clipa când ea ar înceta să mai fie aşa, şi aş avea parte iarăşi de vechea poveste.

* * *

Jalnică soartă! Degeaba-ți fardezi, ca o curtezană bătrână, chipul ridat; degeaba faci gălăgie cu clopoțeii tăi de bufon; mă plictiseşti; e acelaşi lucru mereu, *idem per idem*. Nici o schimbare, aceeaşi reîncălzită fiertură. Vino, somn, vino, moarte, tu nimic nu promiți, dar te ții în toate de cuvânt.

* * *

Aceste două cunoscute sunete de vioară! Aceste două cunoscute sunete de vioară aici, în această clipă, în mijlocul străzii! Mi-am pierdut oare minţile, e oare de vină urechea mea care, din dragoste pentru muzica lui Mozart, a încetat să audă altceva, e oare o răsplată a zeilor care îmi dăruiesc mie, nefericitul, ce stau ca un cerşetor la poarta templului[lv], o ureche interpretându-şi ea însăşi ceea ce aude? Doar aceste două sunete de vioară; pentru că altceva nu mai aud. Aşa cum în acea nemuritoare uvertură[lvi] izbucnesc ele din mijlocul profundelor sunete de choral, la fel se desfăşoară şi aici, în mijlocul zarvei şi hărmălaiei din stradă, cu întreaga surpriză a unei revelații. – Trebuie să fie totuşi aici în apropiere, întrucât aud acum uşoarele sonuri de dans. – Aşadar, ție, nefericită pereche de artişti, îți datorez această bucurie. – Unul dintre ei avea vreo şaptesprezece ani şi purta o haină verde de lână, cu nasturi mari de os. Haina îi era mult prea mare. Ținea vioara sus, sub bărbie, şapca îi era trasă adânc peste ochi; mâna îi era ascunsă într-o mănuşă fără degete, dar degetele erau roşii şi vinete de frig. Celălalt era bătrân şi purta o manta cu guler. Amândoi erau orbi. O fetiță care, probabil, îi conducea, stătea în fața lor cu mâinile sub fular. În cele din urmă ne-am adunat, treptat, câțiva admiratori ai acestor sonuri, un poştaş cu pachetul său de scrisori, un băiețel, o slujnică, câțiva golani. Trăsurile boiereşti treceau pe lângă noi cu zgomot, carele de muncă

acopereau cu hodorogelile lor aceste sunete care licăreau doar uneori printre ele. Nefericită pereche de artişti! Ştii tu oare că sunetele acestea ascund în ele toate minunile lumii? Nu e oare o întâlnire prestabilită?

* * *

S-a întâmplat odată să ia foc culisele unui teatru. Măscăriciul veni să anunţe publicul de primejdie. Acesta crezu că e o glumă şi aplaudă; măscăriciul repetă cele spuse, dar jubilaţia nu făcu decât să sporească. Sfârşitul lumii se va petrece, cred, exact în acest mod, în chiotele de veselie ale oamenilor de spirit, care vor crede că e o glumă.[lvii]

* * *

Care să fie, la urma urmei, rostul acestei vieţi? Dacă împărţim oamenii în două mari clase, putem spune că una munceşte ca să poată trăi, iar cealaltă n-are nevoie de asta. Însă a munci pentru a trăi nu poate fi sensul vieţii, întrucât ar fi o contradicţie ca tocmai perpetua creare a condiţiilor să fie răspunsul la întrebarea despre sensul lucrului pentru care creezi condiţii. Dar nici viaţa celorlalţi nu are nici un rost, în afara faptului că se hrănesc din condiţiile ei. Iar dacă spui că sensul vieţii e moartea, pare şi asta tot o contradicţie.

* * *

Adevărata plăcere nu stă în ceea ce degustăm, ci în reprezentarea sa. Dacă aş avea în sujba mea un servitor care, atunci când aş cere un pahar cu apă, mi-ar aduce într-un pocal un amestec din vinurile cele mai alese din lume, l-aş concedia, ca să înveţe că plăcerea nu stă în ceea ce savurez, ci în faptul că mi se îndeplineşte vrerea.

* * *

Aşadar nu sunt eu stăpânul propriei mele vieţi; sunt doar unul din firele care trebuie trecute prin ţesătura[lviii] vieţii! Ei, bine: chiar dacă nu ştiu să ţes, măcar pot oricând să tai firul.

* * *

Totul se vrea dobândit în tăcere şi zeificat în tăcere. Acest lucru nu e

valabil doar pentru copilul pe care-l va naşte Psyche, al cărui viitor depinde de tăcerea ei.[lix]

*Mit einem Kind, das göttlich, wenn Du schweigst,*
*Doch menschlich wenn Du das Geheimnis zeigst*[lx].

* * *

Par a fi destinat să trec prin toate stările posibile, să dobândesc experienţă în toate direcţiile. În fiecare clipă mă aflu ca un copil care trebuie să înveţe înotul, în largul mării. Strig (ceea ce am învăţat de la greci, de la care poate fi învăţat ce e pur omenesc); fiindcă am, într-adevăr, o frânghie în jurul trupului, dar bara care trebuie să mă ţină deasupra n-o văd. E cumplit acest mod de a dobândi experienţă.

* * *

Straniu cum îţi poţi face, prin cele mai crunte contraste, o impresie asupra veciei. Gândindu-mă la un nefericit de contabil cu minţile pierdute de disperare fiindcă a spus, într-un calcul, că 7 şi cu 6 fac 14, ducând astfel la faliment o casă de comerţ, gândindu-mă cum îşi repetă el zilnic, fără a fi abătut de altceva, că 7 şi cu 6 fac 14, am o imagine a veciei. – Gândindu-mă la o îmbelşugată frumuseţe dintr-un harem, cum stă ea pe divan cu toate minunile sale, fără a-i păsa, în lume, de nimic, am de asemenea o imagine a veciei.

* * *

Ceea ce spun filozofii despre realitate[lxi] e deseori la fel de înşelător ca atunci când ai citi pe firma unui negustor: „Aici se măngăluiesc rufe.“[lxii] Dacă ai veni însă cu hainele la măngăluit, te-ai păcăli; fiindcă firma e pusă doar pentru vânzare.

* * *

Nu e nimic mai periculos pentru mine decât să-mi aduc aminte. Îndată ce mi-am amintit o relaţie, relaţia în sine a încetat. Se spune că despărţirea ajută la împrospătarea iubirii. E cu totul adevărat, dar o împrospătează într-un mod pur poetic. A trăi în amintire e viaţa cea mai împlinită pe care ţi-o poţi imagina; amintirea îndestulează mai deplin decât realitatea şi dă o

certitudine pe care n-o are nici o realitate. O relație intrată în amintire a pătruns deja în veşnicie şi nu mai prezintă nici un fel de interes temporar.

* * *

Dacă ar trebui să țină cineva jurnal, acela ar trebui să fiu eu, pentru a-mi veni puțin în ajutorul propriei memorii. Când trece o vreme, mi se întâmplă adesea să uit cu totul ce motive m-au îndemnat la una sau alta, şi acest lucru se întâmplă nu doar pentru mărunțişuri, ci şi pentru paşii cei mai hotărâtori. Dacă îmi amintesc motivul, poate fi atât de neobişnuit, încât n-aş mai putea crede nici eu însumi că acela a fost. O asemenea îndoială ar fi îndepărtată dacă aş avea ceva scris. În general, motivul e un lucru ciudat; dacă-l privesc cu toată patima, creşte până la a deveni o uriaşă necesitate, în stare să pună în mişcare cerul şi pământul; dacă sunt lipsit de patimă, privesc la el de sus, dispreţuitor. – Am cugetat multă vreme care să fi fost motivul că am lăsat deoparte locul de asistent al unui profesor. Gândindu-mă acum la asta mi se pare că asemenea post era exact ce îmi trebuia. Azi m-am luminat: motivul a fost că mă voi fi văzut foarte priceput pentru asta. Dacă aş fi rămas mai departe în slujba pe care o aveam, aş fi avut totul de pierdut, nimic de câştigat. De aceea mi s-a părut cel mai bun lucru să las acest post şi să caut să mă angajez într-o trupă ambulantă de teatru, pentru că nu aveam talent actoricesc şi astfel aş fi avut totul de câştigat.

* * *

Ar fi o mare naivitate să crezi că ajută la ceva-n lume să chemi şi să strigi, de parcă prin asta s-ar schimba soarta cuiva. Lucrurile trebuie luate cum vin şi trebuie să te abții de la toate exagerările inutile. Când eram tânăr şi intram într-un restaurant, ceream şi eu chelnerului: o bucată bună, o bucată foarte bună, de pe spete, nu prea grasă. Dar chelnerul poate că nici nu-mi auzea recomandarea, lăsând la o parte că nu-i dădea atenție şi cu atât mai puțin că vocea mea ar fi trebuit să ajungă până la bucătărie, să-l pună la treabă pe hăcuitorul de fripturi; şi chiar dacă s-ar fi întâmplat acest lucru, poate că nu era nici o bucată bună pe toată spinarea. Acum nu mai strig.

* * *

Tendința socială şi frumoasa simpatie care o călăuzeşte se răspândesc

din ce în ce mai mult. În Leipzig s-a creat un comitet care, din simpatie faţă de tristul sfârşit al cailor bătrâni, a luat hotărârea ca aceştia să fie mâncaţi.

* * *

Am un singur prieten, anume ecoul; de ce mi-e prieten? Pentru că îmi îndrăgesc tristeţea, şi pe aceasta el nu mi-o ia. Şi mă încred doar în ceva; aceasta e muţenia nopţii; de ce mă încred în ea? Fiindcă tace.

* * *

Precum, după legendă, Parmeniskos[lxiii] şi-a pierdut în peştera trofonică[lxiv] puterea de a râde, redobândind-o din nou la Delos, după ce a văzut un ciot fără formă arătat drept imagine a zeiţei Leto, tot astfel mi s-a întâmplat şi mie. Eram foarte tânăr când, în peştera trofonică, am uitat râsul; când am îmbătrânit, deschizând ochii şi cercetând realitatea am reînceput să râd şi de atunci aşa o tot ţin. Am văzut că sensul vieţii era dobândirea pâinii; ţelul ei, să fii consilier de justiţie; am văzut că patima iubirii ajunge să fie căutarea unei partide bogate; că fericirea prieteniei e doar ajutorul în probleme pecuniare; că înţelepciunea nu e decât ceea ce alţii dau ca atare; că entuziasmul însemna doar să ţii un discurs; că vitejia era să rişti a fi amendat cu 10 taleri; că a fi inimos însemna să spui, după prânz, „să-ţi fie de bine“; iar pioşenia însemna să mergi o dată pe an la împărtăşanie. Toate acestea le-am văzut şi am râs.

* * *

Ce anume mă leagă? Din ce era făurit lanţul cu care fusese legat lupul Fenris[lxv]? Fusese alcătuit din zgomotul pe care îl fac labele pisicii trecând pe podea, dintr-o barbă de muiere, din rădăcinile stâncilor, din ierburile ursului[lxvi], din respiraţia peştilor şi scuipatul păsărilor. La fel sunt şi eu strâns de-un lanţ alcătuit din sumbre-nchipuiri sumbre, vise înspăimântătoare, gânduri neliniştite, presimţiri temătoare, nelămurite angoase. Acest lanţ e „nespus de flexibil, moale ca mătasea, se pliază la cea mai puternică tragere şi nu poate fi rupt defel“.

* * *

E straniu că omul e mereu preocupat, în toate etapele vieţii, de acelaşi

lucru; şi ajunge mereu la fel de departe sau, mai degrabă, de înapoi. Pe când aveam cincisprezece ani scriam cu osârdie, fiind la gimnaziu, despre dovezile existenţei lui Dumnezeu şi nemurirea sufletului, despre conceptul de credinţă, despre sensul miracolului. Pentru *examen artium*[lxvii] am scris o lucrare despre nemurirea sufletului, drept care mi-a fost acordat *prae ceteris*[lxviii]; mai târziu am dobândit un premiu pentru o lucrare asupra acestui subiect. Cine ar putea crede că, după un început atât de solid şi promiţător, am ajuns acum, în al douăzeci şi cincilea an al vieţii, atât de departe, că nu pot da nici măcar o dovadă despre nemurirea sufletului. Îmi amintesc mai ales de perioada şcolii, când o compunere de-a mea despre nemurirea sufletului a fost neobişnuit de lăudată şi citită de profesor, atât datorită conţinutului, cât şi excelenţei limbajului. Ah, ah, ah! Acea compunere am aruncat-o demult. Ce păcat! Poate că ezitantul meu suflet s-ar fi întărit citind-o, atât prin limbaj, cât şi din conţinut. Aşa că sfatul meu către părinţi, şefi şi profesori e să-i lămurească pe copiii care le sunt încredinţaţi să păstreze compunerile pe care le scriu când au cincisprezece ani. Acordarea acestui sfat e singurul lucru pe care-l pot face pentru binele omenirii.

* * *

Poate că am ajuns la cunoaşterea adevărului, însă cu siguranţă n-am ajuns la mântuire.[lxix] Ce să fac? „Înfăptuieşte în lume!“ spun oamenii. Să-i dezvălui deci lumii durerea mea, să aduc o contribuţie în plus la dovada că totul e întristător şi jalnic, să descopăr o nouă pată, rămasă necunoscută, în viaţa omului? Aş putea să am atunci parte de răsplata rară de a deveni faimos, asemenea celui care a descoperit petele pe planeta Jupiter. Mai bine tac.

* * *

Cât de egală cu sine e totuşi natura omenească! Şi cu câtă înnăscută genialitate poate să ne arate adesea un copil o imagine vie a relaţiilor celor mai mari! Azi m-am distrat grozav datorită micului Ludwig. Stătea pe scăunel, privind în jur cu deosebită încântare. Chiar atunci, dădaca Maren trecu prin cameră. „Maren!“ strigă el. „Da, micuţule Ludwig!“ răspunse ea prietenos ca întotdeauna şi se apropie. El lăsă capul într-o parte, îndreptă către ea ochii mari, cu o anumită şmecherie şi spuse după aceea flegmatic:

nu Maren asta, altă Maren[lxx]. Iar noi, adulţii, ce facem? Chemăm toată lumea; şi când ea se apropie binevoitoare, spunem că nu-i asta Maren pe care-am chemat-o.

* * *

Viaţa mea-i ca o noapte eternă; când voi muri, voi putea spune precum Ahile:

*Du bist vollbracht, Nachtwache meines Daseins*.[lxxi]

* * *

Viaţa îmi e absolut fără sens. Când îi contemplu diferitele etape, mi se pare că seamănă cu un cuvânt din lexicon, *Schnur*, care înseamnă mai întâi „frânghie“, apoi „noră“[lxxii]. Ar mai lipsi doar ca acest cuvânt să însemne, în al treilea rând, „cămilă“, şi în al patrulea rând, „mătură pentru praf“.

* * *

Îmi merge cum se povesteşte că îi mergea porcului din Lüneburg. A gândi e pentru mine o pasiune. Mă pricep foarte bine să dezgrop trufe pentru alţii; dar eu însumi n-am nici o bucurie de pe urma lor. Scormonesc problemele cu nasul; dar nu pot face nimic mai mult decât să le arunc peste cap.

* * *

Zadarnic mă împotrivesc. Piciorul îmi alunecă. Viaţa mea rămâne totuşi o existenţă de poet. Poate fi închipuit ceva mai nefericit? Sunt predestinat; soarta râde de mine când îmi arată brusc că tot ce fac pentru a mă împotrivi devine un prilej al unei astfel de existenţe. Sunt în stare să descriu speranţa atât de viu, încât orice individualitate care speră se va recunoaşte în descrierea mea; şi cu toate astea e un fals, pentru că, în timp ce o descriu, mă gândesc la lucruri trecute.

* * *

Mai există totuşi încă o dovadă, până acum ignorată, despre existenţa lui Dumnezeu. E adusă de o slugă din *Cavalerii* lui Aristofan, v. 32 şi urm.:

Dhmosqšnhj.

po‹on brštaj; ™teÕn ¹ge‹ g¦r qeoÚj;
Nik…aj.
œgwge
Dhmosqšnhj.
po…wÄ crwmšnoj tekmhr…wÄ;
Nik…aj.
Ðti¾ qeo‹sin ™cqrÕj e„m’. oÙk e„kÒtwj;
Dhmosqšnhj.
eÙ prosbib£zeij me.[lxxiii]

* * *

Cât de groaznică e plictiseala – groaznic de plictisitoare! Nu ştiu altă expresie mai tare, alta mai potrivită; doar asemănătorul recunoaşte asemănarea[lxxiv]. Aş fi vrut să fie o expresie mai înaltă, mai tare; măcar ar mai fi cuprins în ea o mişcare. Stau imobil, inactiv; nu văd altceva decât golul, nu trăiesc decât în gol, nu mă mişc decât în gol. Nici măcar durerea n-o simt. Vulturul ciugulea neîncetat ficatul lui Prometeu; lui Loki îi era picurată neîncetat otrava[lxxv]. Era măcar o schimbare, chiar dacă monotonă. Până şi durerea şi-a pierdut, pentru mine, funcţia înviorătoare. De mi-ar fi oferite toate minunăţiile lumii sau toate chinurile din lume, m-ar mişca în aceeaşi măsură, nu m-aş întoarce pe cealaltă parte nici spre a le dobândi, nici pentru a scăpa de ele. Mor negreşit de moarte.[lxxvi] Şi ce m-ar putea distrage, oare? Ei, dacă aş vedea o fidelitate trecând toate probele, vreun entuziasm ducând totul cu sine, vreo credinţă mişcând munţii[lxxvii]; dacă aş percepe vreun gând care să lege finitul de infinit! Dar otrăvita îndoială a sufletului meu distruge totul. Sufletul meu e ca Marea Moartă, deasupra căreia nu poate zbura nici o pasăre; când ajunge la jumătate, se scufundă lipsită de vlagă în moarte, pieire.

* * *

Straniu! Cu ce teamă ambiguă, de-a o pierde, de-a o păstra, e legat omul de această viaţă! Cândva m-am gândit să fac pasul hotărâtor, faţă de care cei dinainte nu erau decât farse copilăreşti – să pornesc marea călătorie a descoperirii. Cum e salutată o corabie când e lăsată la apă, cu lovituri de tun, aşa m-aş fi salutat pe mine însumi. Şi totuşi. E oare curajul cel ce-mi

lipseşte? Dacă o piatră ar cădea şi m-ar ucide, ar fi totuşi o soluție.

* * *

Tautologia e şi rămâne cel mai înalt principiu[lxxviii], suprema maximă a gândirii. Atunci de ce să te minunezi că o folosesc cei mai mulți? Nu e deloc aşa de sărăcăcioasă şi poate să umple întreaga viață pe deplin. Are o formă glumeață, hazoasă, distractivă, prin judecățile infinite[lxxix]. O asemenea tautologie e paradoxală şi transcendentă[lxxx]. Ei îi revine forma serioasă, ştiințifică şi edificatoare. Formula care i se potriveşte e următoarea: când două mărimi sunt la fel de mari ca a treia, atunci sunt şi între ele egale. Aceasta e o concluzie cantitativă[lxxxi]. O asemenea tautologie e folositoare mai ales la catedră şi în amvon, unde sunt multe de zis.

* * *

Lipsa de proporție din alcătuirea mea constă în faptul că membrele anterioare îmi sunt prea scurte. Asemenea iepurelui din Noua Olandă[lxxxii] am labele din față mici de tot, iar cele din spate, foarte lungi. De obicei stau liniştit; dar dacă fac o mişcare de înaintare, aceasta e un salt uriaş, spre spaima tuturor celor care mă țin strâns prin legătura rudeniei şi a prieteniei.

## *Sau-sau*
## *Un discurs extatic*

Însoară-te, te vei căi[lxxxiii]; nu te însura, te vei căi de asemenea; însoară-te sau nu, te vei căi în ambele cazuri; sau te însori, sau nu te însori, te vei căi în ambele cazuri. Râzi de nebuniile lumii, te vei căi; deplânge-le, te vei căi de asemenea; râzi de nebuniile lumii sau plânge-le, te vei căi în ambele cazuri; sau râzi de nebuniile lumii, sau le deplângi, te vei căi în ambele cazuri. Încrede-te într-o fată, te vei căi; nu te încrede, te vei căi de asemenea; încrede-te într-o fată sau nu, te vei căi în ambele cazuri; sau crezi într-o fată, sau nu te încrezi, te vei căi în ambele cazuri. Spânzură-te, te vei căi; nu te spânzura, te vei căi de asemenea; spânzură-te sau nu, te vei căi în ambele cazuri; sau te spânzuri, sau nu te spânzuri, te vei căi în ambele cazuri. Aceasta, domnii mei, e miezul oricărei înțelepciuni a vieții. Nu sunt doar singulare clipele în care, cum spune Spinoza, privesc la toate

aeterno modo[lxxxiv], ci mă aflu întruna aeterno modo. Mulţi se cred în această stare, după ce, făcând una sau alta, leagă între ele sau mediază aceste contraste. Dar e o neînţelegere; fiindcă adevărata eternitate nu se află în urma lui sau–sau, ci înaintea sa. Eternitatea lor va fi de aceea o dureroasă succesiune, având o dublă dezamăgire de mistuit. Înţelepciunea mea e aşadar uşor de înţeles, fiindcă am doar un principiu, şi nici de la acela nu pornesc. Trebuie făcută deosebirea între dialectica urmând unui sau–sau şi cea eternă, pomenită aici. Dacă spun, de exemplu: nu pornesc de la principiul meu, atunci această propoziţie nu-şi are termenul contradictoriu în faptul că pornesc de la el, ci e doar expresia negativă principiului meu, prin care acesta se presupune pe sine în contradicţia dintre a porni sau a nu porni de la el. Nu pornesc de la principiul meu; fiindcă dacă aş face-o, m-aş căi, iar de nu aş face-o, m-aş căi de asemenea. Dacă vreun preastimat ascultător al meu va găsi ceva în ce am spus, va dovedi doar că nu are capul făcut pentru filozofie; dacă i se va părea că e vreo mişcare în cele spuse, acesta va fi şi lucrul dovedit. Dar pentru ascultătorii care sunt în stare să mă urmeze, chiar dacă nu fac nici o mişcare, voi dezvolta acum adevărul etern, astfel filozofia rămânând în ea însăşi, fără a visa la ceva mai înalt. Dacă aş porni de la principiul meu, n-aş putea să mă mai opresc; fiindcă, dacă m-aş opri, m-aş căi; dacă nu m-aş opri, m-aş căi de asemenea. În schimb acum, nepornind niciodată de la el, pot să mă opresc oricând; fiindcă eterna mea pornire[lxxxv] este eterna mea oprire. Experienţa a dovedit că nu e prea greu de început cu filozofia; ba mai departe: ea începe cu nimicul, deci poate oricând să înceapă. Ceea ce cade greu filozofiei şi filozofilor e să se oprească. Dar am evitat şi această dificultate: fiindcă acela care ar crede că eu, oprindu-mă, chiar mă opresc arată că nu are concept speculativ[lxxxvi]. Fiindcă nu mă opresc acum; ci m-am oprit atunci când am început. Filozofia mea are de aceea excelenta calitate de a fi concisă şi de necontrazis; fiindcă, dacă m-ar contrazice cineva, aş fi îndreptăţit să-l numesc nebun. Filozoful e astfel mereu aeterno modo şi nu a trăit, precum răposatul Sintenis[lxxxvii], doar anumite ore pentru eternitate.

* * *

De ce nu m-am născut la Nyboder[lxxxviii], de ce n-am murit de mic copil? Tata m-ar fi pus într-un sicriaş, luându-mă sub braţ, m-ar fi dus într-o dimineaţă de duminică la mormânt, ar fi aruncat el însuşi deasupra pământ,

ar fi spus cu jumătate de voce câteva cuvinte doar de el înțelese[lxxxix]. Numai fericita Antichitate şi-a putut închipui că în Câmpiile Elizee copilaşii plângeau pentru că ar fi murit prea devreme.[xc]

* * *

N-am fost niciodată ferice; şi totuşi mereu părea că în suita mea s-ar afla bucuria, că în jurul meu dansau uşoarele-i genii, nevăzute de alții, dar nu şi de mine, ai cărui ochi străluceau de bucurie. Când trec pe lângă oameni voios şi fericit ca un zeu, iar ei îmi poartă pică pentru asta, râd; pentru că disprețuiesc oamenii şi mă răzbun. Nu mi-am dorit niciodată să fac vreo nedreptate oamenilor, totuşi mereu am creat impresia că orice om ajuns în preajma mea este rănit sau nedreptățit. Când aud cum unii sunt lăudați pentru fidelitatea, pentru cinstea lor, râd; fiindcă disprețuiesc oamenii şi mă răzbun. Firea mea nu s-a înăsprit nicicând faţă de cineva; dar de fiecare dată, tocmai când eram mai mişcat, dădeam impresia că inima îmi era închisă şi străină de orice simțire. Când îi aud pe alții lăudați pentru inima lor bună, când îi văd iubiți pentru simțirea lor profundă şi bogată, râd; pentru că disprețuiesc oamenii şi mă răzbun. Când mă văd eu însumi blestemat, detestat şi urât datorită răcelii şi lipsei mele de inimă, râd; mânia mea se domoleşte. Dacă oamenii buni m-ar determina cu adevărat să greşesc, să înfăptuiesc cu adevărat nedreptatea – atunci, da, aş fi pierdut.

* * *

Aceasta e nefericirea mea; alături de mine păşeşte mereu un înger exterminator[xci], şi nu mânjesc cu sânge uşa aleşilor, în semn că el trebuie să treacă pe lângă ea, nu, ci e chiar uşa celor la care el intră – fiindcă numai iubirea amintirii fericeşte.

* * *

Vinul nu-mi mai bucură inima; din puțin ajung întristat, din mult – melancolic. Sufletul mi-e vlăguit şi lipsit de putere, degeaba-i înfig în coapse pintenii plăcerii; nu mai e în stare de nimic, nu se mai poate ridica în saltu-i regesc. Mi-am pierdut orice iluzie. Zadarnic încerc să mă dăruiesc nesfârşirii bucuriei, ea nu poate să mă ridice, sau mai degrabă nu pot eu însumi să mă înalț. Pe vremuri, nu trebuia decât să fac semn: mă ridicam în

văzduhuri uşor, sănătos şi voios. Pe când călăream încet prin pădure, părea că zbor; acum, când armăsarul e-n spume, mai să se prăbuşească, mi se pare că nu mă urnesc din loc. Singur sunt, aşa am fost mereu; părăsit nu de oameni, că asta nu m-ar îndurera, ci de geniile fericite ale bucuriei, care mă înconjurau în numeroasă ceată, arătându-mi peste tot cunoscuți, arătându-mi peste tot prilejuri. Aşa cum un om îmbătat adună-mprejur forfota zglobie a tinerimii, tot astfel se îngrămădeau în juru-mi elfii bucuriei, iar surâsul meu li se adresa lor. Sufletul meu a pierdut posibilitatea. Dacă ar fi să-mi doresc ceva, nu mi-aş dori bogăție sau putere, ci pasiunea posibilității, ochiul care, mereu tânăr, mereu ardent, vede posibilitatea. Savurarea dezamăgeşte, nu posibilitatea. Care vin poate fi atât de spumos, atât de înmiresmat, atât de amețitor!

* * *

Unde nu pătrund razele soarelui, pătrund totuşi sunetele. Odaia mea stă sumbră şi întunecată; un zid înalt aproape opreşte lumina zilei. Ce se aude vine poate din grădina vecinului, pesemne-i un muzicant rătăcitor. Ce instrument să fie? Un fluier de trestie?... Ce aud – Menuetul din *Don Juan*[xcii]. Luați-mă cu voi, sunete bogate şi puternice, spre cercul fetelor, spre plăcerea dansului. – Spițerul pisează în mojar, fata răzuieşte o oală, grăjdarul îşi țesală caii şi scutură țesala dând-o de caldarâm; numai pentru mine sunt aceste sunete, doar mie-mi fac semn. O, mulțumesc, oricine-ai fi tu, mulțumesc! Sufletul mi-e atât de bogat, de sănătos, beat de bucurie!

* * *

Somonul e în sine o hrană aleasă; dar mâncat prea mult e dăunător pentru sănătate, greu de mistuit. Odată, când au fost pescuiți la Hamburg o mulțime de somoni, poliția a poruncit stăpânilor să nu dea somon slugilor decât o dată pe săptămână. Ar trebui să dea şi la noi poliția un astfel de decret în ce priveşte consumul de sentimentalitate.

* * *

Suferința îmi e castelul nobiliar, se află asemenea unui cuib de vulturi, sus, pe culmile munților, între nori; nu-l poate lua cu asalt nimeni. De acolo zbor în jos, spre realitatea vieții, şi-mi înşfac prada; dar nu rămân acolo, ci

îmi aduc prada acasă şi aceasta e imaginea pe care mi-o țes în tapetele castelului. Vieţuiesc aici ca unul care a murit. Tot ce trăisem scufund în cristelniţa uitării, pentru vecia amintirii. Tot ce e temporal, întâmplător, e uitat şi şters. Ca un bătrân cărunt[xciii] stau cugetând şi lămuresc imaginile cu voce înceată, aproape şoptind, iar lângă mine stă un copil şi ascultă, deşi îşi aduce aminte de toate înainte ca eu să fi povestit.

* * *

Soarele străluceşte atât de viu şi de frumos în camera mea, în odaia de alături fereastra e deschisă. Pe stradă totul e liniştit, e duminică după-amiază. Aud clar o privighetoare pulsându-şi trilurile afară, în faţa unei ferestre din grădina vecină, în faţa ferestrei unde locuieşte frumoasa fată; departe, departe de aici, într-o uliţă îndepărtată aud un bărbat strigând că vinde creveţi; aerul e atât de cald, şi totuşi oraşul întreg pare mort. – Îmi amintesc de tinereţea mea, de prima dragoste – când doream, acum mi-e dor numai de primul meu dor. Ce e tinereţea? Un vis. Ce e iubirea? Conţinutul visului.

* * *

Ceva minunat mi s-a întâmplat. Am ajuns în al şaptelea cer. Acolo erau adunaţi toţi zeii. Printr-o graţie deosebită mi-a fost acordată împlinirea unei dorinţe. „Ce vrei să ai, spuse Mercur, tinereţe, sau frumuseţe, putere, sau viaţă lungă, sau cea mai frumoasă fecioară, sau oricare alta din multele minunăţii pe care le avem aici în cutie. Alege!, dar numai una.“ O vreme, am rămas fără răspuns, apoi m-am întors către zei cu aceste cuvinte: „Preacinstiţi contemporani, aleg un singur lucru: să am întotdeauna râsul de partea mea.“ Nici unul dintre zei n-a zis vreun cuvânt, în schimb au început toţi să râdă. De aici am tras concluzia că dorinţa mi-a fost îndeplinită şi că zeii ştiu să se exprime cu gust; fiindcă ar fi fost nepotrivit să spună, grav: „Se aprobă!“

# STADIILE EROTICE NEMIJLOCITE
# SAU
# EROTISMUL MUZICAL

## *Introducere care nu spune nimic*

Din clipa în care, pentru întâia dată uimit, sufletul meu s-a plecat umil în admirația muzicii lui Mozart, dragă şi înviorătoare mi-a fost îndeletnicirea de a cugeta în ce măsură fericitul mod grec de a vedea lumea – numită kÒsmoj[i], pentru că se arată ca un întreg bine ordonat, ca o podoabă elegantă şi transparentă pentru spiritul ce o formează şi o întrepătrunde – în ce măsură acest fericit mod de contemplație poate fi repetat într-o ordine a lucrurilor mai înalte, în lumea idealurilor; în ce măsură conduce şi aici o înțelepciune admirabilă, mai ales când leagă între ele cele potrivite, pe Axel cu Valborg[ii], pe Homer cu războiul troian, pe Rafael şi catolicismul, pe Mozart cu Don Juan[iii]. Există o jalnică neîncredere, care pare să conțină, la prima vedere, multă erudiție. Ea consideră că astfel de legături sunt întâmplătoare şi nu vede în ele decât o ciocnire destul de norocoasă a diverselor forțe în jocul vieții. Pentru ea, îndrăgostiții au parte unul de altul din întâmplare, se iubesc din întâmplare; ar fi existat sute de alte fete alături de care îndrăgostitul ar fi putut fi la fel de fericit, pe care ar fi putut să le iubească la fel de mult. Pentru ea, destui poeți ar fi devenit la fel de nemuritori ca Homer, dacă Homer n-ar fi pus stăpânire înaintea lor pe acel minunat subiect, destui compozitori ar fi devenit la fel de nemuritori ca Mozart, dacă s-ar fi ivit ocazia. Acest fel de a vedea lucrurile e nespus de consolator şi liniştitor pentru toate mediocrițăile, care se văd astfel în stare să-şi închipuie – şi să-i facă şi pe cei ce gândesc la fel să-şi închipuie – că faptul de a nu fi devenit la fel de extraordinari ca extraordinarii se datorează unei confuzii a sorții, unei greşeli a lumii. Ia naştere astfel un optimism foarte comod. Dar care repugnă, desigur, oricărui spirit înalt-țintitor, oricărui optimat[iv] căruia nu-i vine să se mântuie într-un mod atât de jalnic şi care vrea mai degrabă să se piardă pe sine contemplând cele mărețe; pentru sufletul lui e o bucurie, o sfântă încântare să vadă cele potrivite ajungând laolaltă. Aceasta e şansa fericită, nu cu sensul de ceva întâmplător, ci

presupunând doi factori, în timp ce întâmplătorul constă în interjecțiile nearticulate ale destinului. Aceasta e şansa în istorie, concursul divin de forțe istorice, ziua de sărbătoare din mijlocul timpului istoric. Întâmplătorul are doar un factor; întâmplător a avut Homer parte, datorită istoriei războiului troian, de cel mai bun material epic imaginabil. Şansa fericită are doi factori. E o şansă fericită faptul că materialul epic cel mai bun i-a revenit lui Homer; aici accentul e pus în egală măsură pe Homer, ca şi pe material. În aşa ceva constă profunda armonie care răsună în orice creație pe care o numim clasică. La fel cu Mozart; e o şansă că poate singurul subiect muzical într-un sens mai profund i-a fost dat lui Mozart.

Grație lui *Don Juan*, Mozart face parte din micul, nemuritorul grup al bărbaților cu nume şi opere neuitate de timp, întrucât şi le aminteşte eternitatea. Cu toate că pentru oricine a pătruns aici devine indiferent dacă se află sus de tot sau jos – întrucât, într-un anumit sens, toți se află la fel de sus, fiind infinit de sus –, cu toate că aici cearta în legătură cu locul cel mai de sus şi cel mai de jos e la fel de copilărească precum ar fi cea în legătură cu locul din biserică la confirmare, eu sunt totuşi încă mult prea copil sau, mai bine zis, sunt îndrăgostit de Mozart ca o tânără fată şi vreau să-l văd pe locul cel mai de sus, orice-ar fi. Şi vreau să mă duc la diac şi la pastor, la protopop şi la episcop, ba chiar la întregul consistoriu, să-i rog şi să-i implor să-mi îndeplinească rugămintea; şi o să conjur întreaga parohie să facă acelaşi lucru, iar dacă nu vor vrea să-mi asculte rugămintea şi să-mi îndeplinească dorința copilărească, voi părăsi societatea, mă voi separa de modul ei de a gândi, voi întemeia o sectă care nu doar că-l pune pe Mozart mai presus de oricine, dar nici nu are pe altcineva în afară de el; iar pe Mozart am să-l rog să mă ierte că muzica lui nu m-a îndemnat la fapte mari, ci m-a transformat într-un nebun care, de dragul lui, şi-a pierdut şi ultima brumă de rațiune, care acum îşi petrece deseori timpul într-o liniştită tristețe, îngânând ce nu înțelege şi furişându-se ca o stafie, zi şi noapte, în jurul a ceea ce nu poate pătrunde. Nemuritorule Mozart! Ție îți datorez totul, pierderea rațiunii, uluirea sufletului, faptul că am fost cuprins de fiori până în adâncul ființei; ție îți datorez că n-am trecut prin viață fără ca nimic să mă poată cutremura, ție îți mulțumesc că n-am murit fără să fi iubit, chiar dacă iubirea mea fost-a nefericită! E oare de mirare că sunt mai gelos în a-l preamări decât pe cel mai fericit moment din viața mea, mai gelos pe nemurirea lui decât pe existența mea? Desigur, dacă mi l-ar lua, dacă

numele lui ar fi şters, s-ar prăbuşi singurul stâlp care a împiedicat până acum să se prăbuşească totul, pentru mine, într-un haos nesfârşit, într-un neant înspăimântător.

Dar nu cred necesar a mă teme că vreo epocă îi va nega locul cuvenit pe tărâmul zeilor, ci doar să mă gândesc că aş putea fi considerat copilăros cerând să i se dea locul întâi. Şi cu toate că n-am deloc de gând să mă ruşinez de infantilismul meu, care va avea pentru mine întotdeauna mai multă însemnătate şi valoare decât orice considerație exhaustivă, tocmai pentru că nu poate fi epuizat, voi încerca totuşi să dovedesc pe calea chibzuinţei că dreptul său e întemeiat.

Şansa creațiilor clasice, aceea care le conferă clasicitate şi nemurire, e potrivirea absolută a celor două forțe. Acordul lor e atât de absolut, încât, reflectând asupra acestora, o epocă ulterioară nu va putea despărți nici măcar în idee ceea ce e atât de lăuntric legat, fără a fi în pericol să stârnească sau să hrănească o confuzie. Dacă spunem, de exemplu, că a fost şansa lui Homer să găsească subiectul epic cel mai bun, putem să uităm uşor că avem întotdeauna acest material epic doar prin intermediul concepției lui Homer, iar faptul că i se înfățişează ca materialul epic cel mai desăvârşit ne devine limpede doar odată cu transsubstanţierea care îi aparţine lui Homer. În schimb, dacă, aprofundând materialul, scoatem în evidență activitatea poetică de care dă dovadă Homer, lesne riscăm să uităm că poemul n-ar fi ajuns niciodată ceea ce e, de gândul prin care Homer l-a pătruns n-ar fi fost gândul propriu acestui poem, de forma dată n-ar fi fost forma proprie materiei. Poetul îşi doreşte materia lui; dar, după cum se spune, nu e mare artă să-ți doreşti ceva, fapt foarte adevărat şi deosebit de valabil pentru o mulțime de neputincioase dorințe ale poeților. În schimb, cum anume să-ți doreşti ceva, iată o mare artă, sau mai degrabă un dar, în care stă inexplicabilul, misterul unui geniu, asemenea nuieluşei de alun din basme, care niciodată nu-şi doreşte ceva decât acolo unde se află ceea ce-şi doreşte[v]. A dori dobândeşte astfel un sens mai profund ca de obicei; dar intelectului abstract i se pare ridicol, întrucât acesta îşi imaginează dorința raportată la ceva ce nu este, şi nu la ceva care este.

A existat o şcoală de esteticieni[vi] care, tocmai prin faptul că sublinia unilateral importanţa formei, a fost de vină la rândul ei pentru impunerea confuziei opuse. M-am mirat adesea că esteticienii aceştia s-au reclamat întru totul de la filozofia lui Hegel[vii], pe când chiar şi o cunoaştere mai

generală a lui Hegel – cu atât mai mult cunoaşterea esteticii sale – ne poate convinge că el subliniază în estetică, în mod special, tocmai importanţa materialului. Însă ambele aspecte sunt legate în mod esenţial unul de altul şi o singură privire va fi de ajuns spre a o dovedi, întrucât fenomenul respectiv ar fi altfel inexplicabil. În general, doar o singură operă sau un singur şir de opere îi pun unui scriitor, artist etc. eticheta de clasic. Acelaşi om poate să fi creat şi multe alte lucruri diferite, care n-au însă nici o legătură cu clasicitatea. Despre Homer se spune că ar fi compus şi o *Batrachomyomachia*, însă nu prin ea a devenit clasic sau nemuritor. A spune că motivul se află în lipsa de însemnătate a subiectului ar fi o greşeală, întrucât clasicitatea constă în echilibru. În cazul când individualitatea productivă ar fi singurul lucru ce face o operă clasică să fie clasică, tot ce a creat el ar trebui să fie clasic, într-un sens asemănător albinei care produce mereu aceleaşi alveole de fagure, deşi superior acesteia. Dacă am răspunde că a fost mai norocos cu unul din subiecte decât cu celălalt, n-am avea de fapt nici un răspuns. Pe de o parte, e vorba de o tautologie simandicoasă, care are adesea în viaţă parte de cinstea de a fi luată drept răspuns, pe de altă parte, dacă o considerăm răspuns, e vorba de unul într-o cu totul altă relaţie decât s-a pus întrebarea. El nu dă seama de nimic în ce priveşte raportul dintre materie şi formă, şi ar putea fi cel mult luat în consideraţie acolo unde e vorba de activitatea formatoare[viii].

Şi în cazul lui Mozart e la fel de adevărat că numai una dintre operele sale îl face clasic şi absolut nemuritor. Această operă e *Don Juan*. Ce a creat în rest poate bucura şi ferici, poate uimi, îmbogăţi sufletul, poate sătura urechea, înveselind inima; dar nu-i facem nici un serviciu lui Mozart şi nemuririi lui amestecând toate între ele şi considerându-le la fel de mari. *Don Juan* e opera lui de recepţie.[ix] Odată cu *Don Juan*, Mozart intră în acea eternitate care nu se află în afara timpului, ci în miezul acestuia, şi care nici nu e ascunsă de ochii oamenilor prin vreo perdea, în ea nemuritorii nefiind primiţi o dată pentru totdeauna, ci reprimiţi mereu; generaţia actuală trece pe lângă ei şi ridică ochii spre ei, fericindu-se de contemplarea lor, iar apoi intră în mormânt; generaţia următoare îşi continuă calea pe lângă ei şi se transfigurează contemplându-i. Prin *Don Juan*, Mozart intră în rândurile acestor nemuritori, ale acestor vizibil iluminaţi, pe care nici un nor nu-i ascunde ochilor omeneşti[x]; prin *Don Juan* se află în cel mai de sus loc între ei. Acest din urmă lucru am vrut să-l demonstrez, după cum spuneam mai

sus.

Şi tot cum spuneam mai sus: creaţiile clasice se află toate la aceeaşi înălţime, deoarece fiecare dintre ele se află nesfârşit de sus. Dacă vrem să încercăm, în ciuda acestui fapt, să introducem o anumită ordine în acest şir, se înţelege de la sine că ea nu se poate baza pe ceva esenţial; pentru că altfel ar exista o diferenţă esenţială şi toate aceste opere ar fi pe nedrept numite clasice. Dacă am vrea, de exemplu, să întemeiem clasificarea pe alcătuirea diferită a materialului, ar lua naştere o nouă confuzie, care ar putea, în cazul în care ar fi extinsă, să suspende întregul concept de clasicitate. Pentru că materialul e un moment esenţial al operei clasice, dar nu e absolutul, întrucât e doar un moment. S-ar putea arăta că la anumite tipuri de creaţii clasice nu e prezent, într-un anumit sens, nici un material; în timp ce, dimpotrivă, la altele materialul joacă un rol însemnat. Primul caz e valabil pentru operele pe care le admirăm ca fiind clasice în arhitectură, sculptură, muzică, pictură; mai ales în privinţa primelor trei; dar şi în cazul picturii, când vorbim despre material, acesta aproape nu are însemnătate decât ocazional. Al doilea caz e valabil pentru poezie, acest cuvânt fiind luat în sensul său cel mai larg şi desemnând orice creaţie artistică bazată pe limbaj şi pe conştiinţa istorică. Observaţia e în sine cât se poate de corectă; iar dacă vrem să întemeiem pe ea o clasificare, văzând în lipsa de material sau în prezenţa acestuia un avantaj sau un dezavantaj pentru subiectul creator, ne rătăcim; în sens strict, ajungem să subliniem opusul a ceea ce voiam de fapt, aşa cum se întâmplă întotdeauna când ne mişcăm abstract în definiţii dialectice, unde nu spunem una şi gândim alta, ci spunem chiar acel altceva; nu spunem ceea ce credem că spunem, ci tocmai opusul. La fel stau lucrurile când considerăm că materialul e principiul după care facem împărţirea. În timp ce vorbim despre el, vorbim despre cu totul altceva, şi anume despre activitatea formatoare. Dacă, dimpotrivă, am porni de la activitatea formatoare şi am pune-o doar pe ea în evidenţă, am avea aceeaşi soartă. Vrând să afirmăm aici diferenţa şi să subliniem astfel că în unele direcţii activitatea formatoare e atât de creatoare încât creează şi materialul, pe când în alte direcţii ea totuşi primeşte materialul, şi aici, în ciuda faptului că ne închipuim a vorbi despre activitatea formatoare, vorbim de fapt despre material şi întemeiem de fapt clasificarea pe împărţirea materialului. Pentru activitatea formatoare, luată ca punct de pornire al unei clasificări de acest gen, se poate spune exact

acelaşi lucru ca despre material. Pentru a întemeia o ierarhie nu se poate deci niciodată recurge la un aspect exclusiv; pentru că e mereu prea esenţial pentru a fi destul de întâmplător, prea întâmplător pentru a sluji drept bază unui clasament esenţial. Această absolută întrepătrundere reciprocă, având drept efect faptul – dacă vrem să spunem lucrurilor pe nume – că se poate zice la fel de bine că materialul pătrunde forma sau forma materialul, această întrepătrundere, această situaţie de la egal la egal în nemuritoarea prietenie a clasicului poate sluji însă la luminarea celui din urmă dintr-un nou unghi, şi la îngrădirea sa, încât să nu devină prea amplu. Fiindcă esteticienii care au pus exclusiv în evidenţă activitatea poetică au lărgit astfel conceptul, panteonul acesteia îmbogăţindu-se şi chiar încărcându-se cu fleacuri şi bagatele, încât a dispărut de tot ideea naturală a unei săli de templu populate cu doar câteva figuri mari, alese, şi acest panteon s-a transformat mai degrabă într-un fel de debara. Orice muncă măruntă, dar, din punct de vedere artistic, împlinită, este ca urmare a acestei estetici o operă clasică, una care poate să mizeze pe absoluta nemurire. Însă unor asemenea mărunţişuri li se făcea în acest hocus-pocus cel mai mult loc. Cu toate că, în general, paradoxurile erau detestate, nu se temeau totuşi de paradoxul că tocmai cele mai mărunte lucruri ar fi arta. Neadevărul stă aici în sublinierea unilaterală a activităţii formatoare. O astfel de estetică nu putea să dureze decât o anumită perioadă, adică până s-a observat că timpul îşi bătea joc de ea şi de operele ei clasice. În domeniul esteticii, această manieră de a vedea lucrurile a fost o formă a radicalismului care s-a exprimat la fel în diferite domenii; ea a fost manifestarea unei neînfrânate subiectivităţi, în la fel de neînfrânata ei lipsă de conţinut. Această năzuinţă a fost până la urmă strunită de Hegel. Tristul adevăr despre filozofia hegeliană e că nici pentru trecut, nici pentru prezent ea n-a avut importanţa pe care ar fi putut să o aibă dacă generaţia trecută ar fi fost mai puţin preocupată să-i recruteze adepţi cu forţa, arătând în schimb ceva mai multă prezenţă de spirit pentru a şi-o însuşi, şi dacă generaţia actuală n-ar fi demonstrat un zel la fel de neobosit pentru a alunga adepţii departe de ea! Hegel a repus materialul, ideea, în drepturile sale, alungând astfel de sub cupola clasicităţii aceste efemere opere clasice, aceste fiinţe uşoare, fluturi de noapte. Nu poate fi vorba de negarea acestor opere şi a justei lor valori, dar e important să veghem şi aici, precum în alte împrejurări, ca limbajul să nu se încurce, conceptele să nu-şi piardă nervul. O anumită perenitate li se

poate atribui cu dragă inimă, acesta fiind meritul lor cel mai mare; însă această perenitate nu e, de fapt, decât momentul etern propriu oricărei opere artistice adevărate, iar nu eternitatea deplină, din miezul vicisitudinilor de peste veac. Ceea ce a lipsit acestor creaţii au fost ideile, şi cu cât au fost mai perfecte ca formă, cu atât mai repede s-au consumat în-de-ele; cu cât abilitatea tehnică s-a dezvoltat mai puternic, până la virtuozitate, cu atât mai evanescentă a devenit aceasta, fără îndrăzneală, forţă sau rezistenţă în a înfrunta suflul timpului; tot mai simandicoasă, nu făcea decât să ridice pretenţia din ce în ce mai mare de a fi cel mai purificator dintre spirite. Nu se poate vorbi de o operă clasică decât acolo unde ideea a găsit odihnă şi transparenţă într-o formă precisă; numai aceasta e în măsură să reziste în timp. Toate operele clasice au această unire, această întrepătrundere reciprocă a două forţe, vădindu-se astfel că orice tentativă de a clasa diversitatea lor pe baza disjuncţiei materialului şi formei sau a ideii şi formei este *eo ipso* neizbutită.

Ar putea fi imaginată şi altă cale. Am putea face din mediul în care ideea devine vizibilă obiectul contemplării; observând că un mediu e mai bogat, altul mai sărac, s-ar putea face împărţirea după gradul de bogăţie sau sărăcie a acestuia, considerat avantaj sau povară. Însă doar mediul stă într-un raport prea necesar cu întreaga creaţie artistică pentru ca o clasificare pe asemenea bază să nu se încurce, după doar câţiva paşi ai gândirii, în dificultăţile pomenite mai sus.

Cred, în schimb, că următoarele observaţii vor deschide perspective asupra unei împărţiri care poate fi luată în considerare tocmai pentru că e întâmplătoare. Cu cât e mai abstractă ideea şi, în consecinţă, mai săracă, la fel şi mediul, cu atât mai mult există probabilitatea ca repetiţia să nu se producă, încât, odată ce o idee îşi găseşte expresia, să o găsească pentru totdeauna. În schimb, cu cât mai concretă e o idee şi, ca urmare, mai bogată, la fel stând lucrurile pentru mediu, cu atât mai probabilă devine repetiţia. Dacă aş pune acum toate operele clasice una lângă alta şi, fără a mă gândi să le ierarhizez, m-aş minuna doar să le văd la aceeaşi înălţime, s-ar vădi totuşi că una dintre secţiuni cuprinde mai multe opere decât cealaltă, sau, dacă nu chiar aşa, că există posibilitatea să cuprindă mai multe, în timp ce pentru cealaltă secţiune o asemenea posibilitate nu se arată la fel de lesne.

Să dezvolt acest punct. Cu cât e mai abstractă o idee, cu atât e mai mică

posibilitatea de repetiție. Prin ce devine însă o idee concretă? Prin faptul că e impregnată de istorie. Cu cât mai concretă ideea, cu atât mai mare probabilitatea ca ea să se repete; cu cât e mai abstract mediul, cu atât probabilitatea e mai mică. Dar ce înseamnă oare concretețea mediului, dacă nu apropierea mai mică sau mai mare de limbaj; fiindcă, dintre toate mediile, limbajul e cel mai concret. Astfel, ideea care se revelează prin sculptură e cu totul abstractă, fără nici un raport cu derularea istorică; mediul prin care e revelată e de asemenea abstract; astfel fiind foarte probabil ca secțiunea operelor clasice în care se află sculptura să nu cuprindă decât puține opere. În această privință am confirmarea timpului şi a experienței. Dacă e însă vorba de o idee şi un mediu concrete, la fel se va întâmpla. De exemplu, Homer e un epic clasic, dar tocmai fiindcă ideea revelată prin epic e concretă şi pentru că mediul e limbajul, secțiunea de opere clasice cuprinzând epopeea poate fi concepută ca numărând mai multe opere clasice, fiindcă istoria oferă mereu material epic nou. Şi în această privință îmi sunt alături mărturia timpului şi confirmarea experienței.

Când întemeiez o clasificare pe acest fapt cu totul întâmplător, nu poate fi negat nici caracterul întâmplător al acesteia. Însă dacă mi se va reproşa acest lucru, voi răspunde că e o eroare, întrucât chiar aşa trebuie să fie. E întâmplător faptul că o secțiune cuprinde sau poate cuprinde mai multe opere decât alta. Dar întrucât e vorba de întâmplare, se vede lesne că am putea la fel de bine să punem cel mai presus clasa care numără sau poate număra cele mai multe opere. Aş putea să mă limitez la ceea ce am zis, răspunzând liniştit că observația este cu totul justă, dar că trebuie cu atât mai mult să-mi fie lăudată consecvența dovedită când am pus, din pură întâmplare, pe primul loc secțiunea opusă. Însă nu voi face acest lucru, dimpotrivă, voi invoca un fapt ce vorbeşte în favoarea mea. Secțiunile unde sunt cuprinse idei concrete nu sunt închise şi nu se pot închide aşa. De aceea, este mai natural să le pui pe celelalte pe primul loc, iar pentru ultimele, uşile să fie mereu deschise. Încât, dacă va spune cineva că pentru prima clasă a existat o imperfecțiune, o deficiență, înseamnă că el nu mi-a urmat firul raționamentului şi nu pot să-i iau în considerație obiecția, oricât ar fi ea de documentată; fiindcă punctul stabil este că tot ce e cu adevărat clasic, privit din unghiul esențial, e la fel de perfect.

Dar care idee e cea mai abstractă? Desigur, nu e vorba aici de o idee care

poate fi obiectul tratării artistice, nici despre idei potrivite prezentării ştiinţifice. Care mediu este cel mai abstract? La această ultimă întrebare aş vrea să răspund mai întâi. Este mediul cel mai îndepărtat de limbă.

Totuşi, înainte de a răspunde la această întrebare aş vrea să amintesc un fapt util pentru soluţia din final. Mediul cel mai abstract n-are mereu drept obiect ideea cea mai abstractă. Astfel, mediul folosit de arhitectură este cel mai abstract, dar ideile care se vădesc în arhitectură nu sunt deloc cele mai abstracte. Arhitectura se află, de exemplu, într-o relaţie mai apropiată de istorie decât sculptura. Aici se arată posibilitatea unei noi alegeri. Pentru prima clasă din această serie, ceea ce am de ales sunt sau operele al căror mediu e cel mai abstract, sau cele a căror idee este cea mai abstractă. În această privinţă, mă voi ţine de idee, şi nu de mediu.

Mediile abstracte sunt de găsit în aceeaşi măsură în arhitectură, sculptură, pictură şi muzică. Nu e locul aici să cercetăm acest punct mai departe. Ideea cea mai abstractă care poate fi concepută e cea a genialităţii senzuale[xi]. Prin ce mediu se lasă ea reprezentată? – Numai şi numai prin muzică. Ea nu se lasă exprimată în sculptură, fiind un fel de determinare a interiorităţii în sine; nu se lasă pictată, neputând fi concepută în contururi precise; în tot lirismul său, e forţă, furtună, pasiune etc., şi acest lucru nu într-un singur moment, ci într-o succesiune de momente, pentru că, dacă ar fi fost unul singur, s-ar fi lăsat pictată sau sculptată. Singurul mediu care o poate reprezenta este muzica. Într-adevăr, muzica închide în sine un moment al timpului, dar nu se derulează în timp, decât într-o accepţie improprie. Ea nu poate exprima ceea ce este istoric în timp.

Unitatea deplină între acea idee şi forma ce-i corespunde o întâlnim în *Don Juan* de Mozart. Dar tocmai pentru că ideea e uriaş de abstractă şi pentru că mediul este de asemenea abstract, nu poate fi probabil ca Mozart să aibă vreodată un concurent. Şansa e pentru Mozart că a găsit un subiect care, în sine, e absolut muzical, şi dacă vreodată un alt compozitor va concura cu Mozart, n-ar trebui să facă nimic altceva decât să recompună *Don Juan*. Homer a avut parte de un material epic perfect, dar pot fi concepute multe alte poeme epice, fiindcă istoria oferă mai mult material epic. Nu e cazul însă cu *Don Juan*. Ceea ce vreau să spun va fi poate mai bine înţeles dacă arăt deosebirea printr-o idee înrudită. *Faust* de Goethe[xii] este, fără discuţie, o operă clasică; dar este o idee istorică, şi de aceea orice epocă însemnată a istoriei va avea un *Faust* al ei. *Faust* are drept mediu

limbajul, iar acest mediu fiind mult prea concret, e un motiv de a ne gândi că pot fi mai multe opere de acelaşi fel. Însă *Don Juan* rămâne unic în genul său, în acelaşi sens ca şi operele clasice ale sculpturii greceşti. Pentru că ideea lui *Don Juan* este şi mai abstractă decât aceea care se află la temelia sculpturii, e uşor de văzut că putem avea mai multe opere în sculptură, dar o singură operă în muzică. De bună seamă, şi în muzică pot fi gândite multe opere clasice, dar numai despre una se poate spune că ideea sa este absolut muzicală, aşa încât muzica nu apare în chip de acompaniament, ci revelează ideea, revelează propria sa esenţă lăuntrică. De aceea Mozart, cu al său *Don Juan,* se află printre nemuritori cel mai sus.

Mă opresc însă cu această cercetare aici. E scrisă doar pentru îndrăgostiţi. Şi tot aşa cum îi poţi mulţumi pe copii cu puţin, la fel pe îndrăgostiţi îi poate ferici te miri ce, se ştie. E ca o violentă ceartă în dragoste din nimic, dar care are – pentru îndrăgostiţi – valoarea ei.

În cele precedente am încercat prin orice mijloc, de imaginat sau nu, să obţin recunoaşterea faptului că *Don Juan* de Mozart ocupă primul loc între toate operele clasice; n-am făcut însă aproape nimic pentru a dovedi că opera aceasta e într-adevăr clasică; semnele izolate, presărate ici-acolo, arată tocmai faptul că, fiind doar simple semne, intenţia mea n-a fost să demonstrez, ci doar să luminez ocazional unele aspecte. Acest procedeu ar putea fi considerat mai mult decât straniu. A demonstra că *Don Juan* e o operă clasică reprezintă, în sensul cel mai strict, un exerciţiu pentru gândire; în schimb, celălalt efort e, în privinţa adevăratului domeniu al gândirii, cu totul lipsit de valabilitate. Mişcarea gândirii se linişteşte recunoscând că e vorba de o operă clasică şi că orice creaţie clasică e la fel de desăvârşită; orice am vrea să facem mai mult înseamnă un rău pentru gândire. În acest sens, toate cele precedente sunt implicate într-o autocontradicţie şi lesne se reduc la nimic. Faptul e însă corect şi o asemenea autocontradicţie e profund înrădăcinată în natura umană. Admiraţia din mine, simpatia, pietatea, copilul, femeia din mine au cerut mai mult decât putea oferi gândirea. Gândul se liniştise, se odihnea bucuros în cunoaşterea sa; atunci m-am întors către el şi l-am rugat să se pună din nou în mişcare, să îndrăznească a risca totul. Gândul ştia foarte bine că e zadarnic; dar, întrucât sunt obişnuit să trăiesc în bună înţelegere cu el, nu m-a refuzat. Mişcarea sa n-a dus însă la nici un rezultat; pornea mereu, întărâtat de mine, dincolo de sine, căzând înapoi în sine. Căuta mereu un

punct de sprijin şi nu găsea, căuta mereu fundul apei, dar nu putea nici să înoate, nici să meargă prin apă. Îţi venea să râzi şi să plângi deopotrivă. De aceea am şi făcut ambele, fiind deosebit de recunoscător că el nu mi-a refuzat acest lucru. Cu toate că acum ştiu sigur că nu foloseşte la nimic, mi-ar plăcea totuşi să-l rog să mai joace odată acest joc, care e pentru mine o inepuizabilă sursă de bucurie. Evident că orice cititor care-l găseşte plictisitor nu seamănă cu mine, pentru el jocul neavând vreo însemnătate; şi aici, ca şi aiurea, copiii care seamănă se joacă-mpreună. Pentru un astfel de cititor toate observaţiile precedente sunt inutile, în timp ce pentru mine au o importanţă atât de mare, încât spun despre ele precum Horaţiu: *Exilis domus est, ubi non et multa supersunt*[xiii]; pentru el sunt nebunie, pentru mine înţelepciune; pentru el plictiseală, pentru mine, bucurie şi fericire.

Un astfel de cititor nu va putea simpatiza aşadar cu lirismul gândirii mele, atât de dezlănţuit încât trece şi dincolo de gândire; ar putea fi însă destul de binevoitor să spună: gata cu osteneala asta, sări peste-această parte şi vezi să ajungi odată la ce e mai important, şi anume la dovada că *Don Juan* e operă clasică; ar fi o introducere foarte potrivită pentru cercetarea propriu-zisă. În ce măsură ar fi o introducere potrivită, nu pot să hotărăsc, dar ghinionul vrea ca nici aici să nu pot simpatiza cu el; oricât de uşor mi-ar fi să dovedesc acest lucru, nu-mi va trece niciodată prin minte să fac această demonstraţie. Consider însă faptul de la sine înţeles, cele ce vor urma fiind de multe ori şi în multe feluri lămuritoare pentru *Don Juan* în acest sens, după cum unele semne se vădiseră deja şi în cele precedente.

Cercetarea aceasta îşi propune să arate mai cu seamă importanţa erosului muzical şi să indice, în fine, diversele stadii ce au în comun faptul de a fi nemijlocit erotice şi totodată esenţial muzicale. Ceea ce am de spus îi datorez numai şi numai lui Mozart. De aceea, dacă va fi cineva îndeajuns de politicos pentru a-mi da dreptate asupra punctelor de vedere ce-aş vrea să le expun, dar se va îndoi oarecum asupra aflării lor în opera lui Mozart, crezând că sunt mai degrabă eu acela care i le pune în seamă, aş dori să-l asigur că muzica lui Mozart cuprinde nu numai puţinul pe care sunt eu în stare să-l înfăţişez, ci mult mai mult; cu siguranţă astfel stau lucrurile şi acest gând îmi dă îndrăzneala de a mă dedica explicării particularităţilor din muzica sa. De cele adorate în visarea juniei, admirate în entuziasm tineresc, abordate enigmatic şi misterios în adâncul sufletului, de cele ascunse în

inimă nu ne apropiem fără o anume timiditate, cu sentimente amestecate, când ştim că e dorită înţelegerea lor. Ceea ce a fost cunoscut fir cu fir, precum păsările adună pentru sine fiecare mic pai, cu mai mare bucurie pentru fiecare părticică decât pentru tot restul lumii în întregime, ceea ce iubitoarea ureche a absorbit însingurată în sine, însingurată în marea mulţime, neobservată în retragerea sa, cele ascultate de o ureche avidă şi niciodată sătulă, percepute pentru a fi tezaurizate, ale căror şi cele mai uşoare ecouri n-au înşelat niciodată atenţia neadormită a urechii ascultătoare; cele trăite în timpul zilei şi retrăite în timpul nopţii, cele care au alungat somnul şi l-au neliniştit, cele care au fost visate în somn şi apoi, în trezie, mai departe, cu ochii deschişi, cele pentru care sărim noaptea din somn, din teama de a nu le uita, şi care sunt arătate în cele mai entuziaste momente, cele aflate mereu alături, aşa cum îşi au femeile lucrul de mână; cele ce ne urmează în nopţile luminoase, cu lună, în păduri singuratice, pe ţărmurile mării, sau în uliţe sumbre, la miez de noapte sau în zori; cele care ne-au urcat alături călare sau ne-au însoţit în trăsură, cele care-au impregnat casa şi pentru care odaia ne-a fost mărturie, care-au sunat în ureche şi-au răsunat în suflet, întreţesute de acesta în cea mai fină urzeală – toate acestea i se înfăţişează-acum gândului, precum în legendele străvechi acele făpturi misterioase care se ridică din adâncul mării învăluite în alge, la fel arătându-se-acum, împletite în amintiri, din marea memoriei. Sufletul devine melancolic şi inima se înmoaie; pare că ne-am lua rămas bun, că ne-am despărţi de toate acestea pentru a nu ne mai întâlni niciodată în timp sau veşnicie. Ţi se pare că le porţi necredinţă, că ai trădat pactul cu ele, simţi că n-ai mai fi tot acelaşi, la fel de tânăr, la fel de copil; pentru tine te temi că ai putea pierde ceea ce face omul fericit, norocos şi bogat; pentru ceea ce iubeşti te temi că va suferi de pe urma acestei transformări, arătându-se poate mai puţin împlinit, că va trebui poate să răspundă la multe întrebări, ah! Şi atunci e totul pierdut, farmecul s-a dus şi nu se mai lasă vreodată chemat. Dar pentru muzica lui Mozart sufletu-mi n-are temere, încrederea n-are limită. Pe de o parte, fiindcă tot ce am înţeles până acum e foarte puţin şi rămâne mereu destul rest învăluit în umbrele presimţirii; pe de altă parte, sunt convins că dacă Mozart mi-ar fi vreodată pe deplin inteligibil, abia atunci mi-ar deveni cu totul de neînţeles.

Pare o îndrăzneală să afirmi că senzualitatea a fost adusă în lume de creştinism. Dar, cum se spune, a risca înseamnă a câştiga pe jumătate; la fel

şi aici se va vedea, cântărind lucrurile, că, punând o premisă, e pusă indirect şi cealaltă, care a fost exclusă. Senzualitatea fiind ceea ce trebuie negat, ea nu apare cu adevărat, nu e pusă decât împreună cu actul care o exclude, adică pozitivul opus. Ca principiu, putere, sistem în sine, senzualitatea a fost concepută mai întâi în creştinism, care a introdus-o astfel în lume. Dar pentru a înţelege cum se cuvine această ultimă propoziţie, că senzualitatea a fost adusă în lume de creştinism, trebuie ca ea să fie văzută la fel cu contrariul său, anume că prin creştinism senzualitatea a fost gonită, exclusă din lume. Ca principiu, putere, sistem în sine, senzualitatea a fost afirmată mai întâi în creştinism; aş putea să aduc o precizare care să lămurească mai apăsat ceea ce am în gând; odată cu definirea spiritului a fost adusă în lume, de către creştinism, senzualitatea. Ceea ce e cu totul natural, deoarece creştinismul e spirit, iar spiritul e principiul pozitiv pe care acesta l-a adus în lume. Fiind însă văzută senzualitatea din unghiul spiritului, trebuie înţeleasă ca fiind de exclus; însă tocmai prin faptul de a fi exclusă, ea e definită ca principiu, ca putere; spiritul fiind el însuşi principiu, ceea ce trebuie exclus de către spirit poate să fie ceva care apare ca principiu, deşi nu se arată ca atare decât în momentul excluderii. A mi se spune că senzualitatea era în lume înaintea creştinismului ar însemna să mi se aducă o extrem de perdantă obiecţie, fiindcă se înţelege de la sine că lucrul care trebuie exclus îl precedă întotdeauna pe acela care îl exclude, cu toate că altminteri devine ca atare abia în momentul în care e exclus. Se înţelege de la sine şi că devine altfel; tocmai de aceea am spus de la început că a risca înseamnă a câştiga pe jumătate.

Senzualitatea a fost într-adevăr în lume şi înainte, dar nu determinată de spirit. Cum era ea până atunci? Determinată de suflet. Aşa era ea în păgânism şi, dacă e să căutăm cea mai deplină expresie pentru asta, aşa era în Ellada. Dar senzualitatea determinată sufleteşte nu reprezintă contrariul, excluderea, ci armonia şi acordul. Tocmai pentru că era văzută armonios, senzualitatea nu era considerată principiu, ci un *encliticon* [xiv] consonant.

Aceste consideraţii vor avea importanţă în lămurirea diverselor forme pe care le-a luat erosul în diferitele stadii succesive ale conştiinţei istorice, ducându-ne astfel la identificarea erotismului nemijlocit cu erotismul muzical. La vechii greci, senzualitatea era stăpânită în frumoasa individualitate, sau mai bine zis nu era stăpânită, nefiind un duşman care trebuia învins, un rebel care trebuia înfrânat, ci având libertate de viaţă şi

bucurie în frumoasa individualitate. Senzualitatea nu era pusă ca un principiu; sufletescul din frumoasa individualitate nu era de conceput fără senzualitate; erotismul bazat pe senzualitate nu constituia, de aceea, un principiu. Dragostea era prezentă peste tot ca moment, şi ca moment era inclusă în frumoasa individualitate. Zeii, nu mai puţin decât oamenii, îi cunoşteau puterea; zeii aveau, nu mai puţin decât oamenii, aventuri amoroase mai mult sau mai puţin fericite. Dar pentru nici unul dintre aceştia iubirea nu apărea ca principiu; dacă apărea individual, era ca moment al puterii ei universale, care, totuşi, nu rezida nicăieri, deci nici în închipuirea sau în conştiinţa elinilor. Mi s-ar putea obiecta că Eros era zeul dragostei şi, ca atare, dragostea prezentă în el putea fi gândită ca principiu. Dar, fără a ţine seama de faptul că aici dragostea nu se întemeiază încă pe erosul bazat doar pe senzualitate, ci pe suflet, trebuie relevată o altă particularitate pe care vreau să o scot mai mult în evidenţă. Eros era zeul dragostei, dar fără a fi el însuşi îndrăgostit. Dacă restul zeilor şi oamenilor simţeau în ei puterea lui, i-o atribuiau, o raportau la el, dar Eros însuşi nu se îndrăgostea; dacă acest lucru i s-a întâmplat o dată, a fost o excepţie[xv], şi zeul dragostei n-a avut nici pe departe numărul de aventuri pe care le-au avut ceilalţi zei, nici pe departe numărul aventurilor avute de oameni. Dacă s-a îndrăgostit, acest lucru exprimă propria sa închinare la forţa universală a iubirii, care într-un fel era o forţă în afara lui; respinsă de el, nu mai avea nici un loc unde să poată fi căutată. Nici iubirea lui nu era bazată pe senzualitate, ci pe suflet. Este autentic elină această idee că zeul dragostei nu e el însuşi îndrăgostit, în timp ce toţi ceilalţi îi datorează faptul de fi astfel.

Dacă mi-aş închipui un zeu sau o zeiţă a dorului, ar fi tipic grecesc să îmi închipui că toţi cei care cunosc dulcea nelinişte sau durerea dorului ar fi raportaţi la această zeitate, care însă n-ar cunoaşte ea însăşi dorinţa. Nu ştiu cum să numesc mai bine ciudăţenia acestei relaţii decât să spun că e inversul unei relaţii reprezentative. Unde există o asemenea relaţie, toată forţa e adunată într-o singură persoană; celelalte participă în măsura în care sunt legate de diferitele mişcări ale acestei persoane. Aş putea de asemenea să spun că această relaţie este inversul celei care e temeiul încarnării. Aici individul poartă în sine toată plenitudinea vieţii, care nu e prezentă pentru ceilalţi decât prin faptul că o văd în individul încarnat. La vechii greci e invers. Ceea ce constituie forţa zeului nu se află în zeu, ci în toţi ceilalţi

indivizi, care i-o datorează; el însuşi e lipsit de putere, de forţă, pentru că şi-o comunică restului lumii. Individul încarnat absoarbe oarecum forţa de la toţi ceilalţi, astfel că deţine plenitudinea prezentă la ceilalţi doar în măsura în care ei o văd la acest individ încarnat. Toate acestea sunt importante pentru cele ce urmează, dar au şi importanţă în sine pentru categoriile pe care conştiinţa lumii le foloseşte în diverse timpuri. Nu găsim, prin urmare, la vechii greci senzualitatea ca principiu, nici erosul ca principiu bazat pe senzualitate, şi vedem, dacă totuşi le găsim, lucru de mare importanţă pentru această cercetare, că elinitatea n-are forţa să concentreze întregul într-un singur individ, ci îl face să radieze către ceilalţi dintr-un punct pe care nu-l posedă; aşa încât acest punct constitutiv aproape că-l recunoşti prin faptul că e singurul care nu stăpâneşte ceea ce altora dăruieşte.

Senzualitatea e deci adusă ca principiu de creştinism, tot la fel erotismul senzual; ideea reprezentării a fost adusă în lume de creştinism. Dacă mă gândesc acum la erotismul senzual ca principiu, ca forţă, ca imperiu, determinat de spirit prin faptul că spiritul îl exclude, dacă îmi închipui acest principiu concentrat într-un singur individ, am conceptul genialităţii senzual-erotice. Aceasta e o idee pe care vechii greci n-o aveau, pe care abia creştinismul a adus-o în lume, deşi în sens indirect.

Dacă această genialitate senzual-erotică îşi reclamă, în toată nemijlocirea sa, o expresie, se pune întrebarea ce mediu e potrivit pentru ea. E vorba aici mai ales de faptul că ea cere să fie nemijlocit exprimată şi reprezentată. Dacă e mijlocită şi reflectată în altceva intră sub dominaţia limbajului şi într-o determinare etică. Nemijlocit nu poate fi exprimată decât de muzică. În această privinţă aş ruga cititorul să-şi amintească un lucru din *Introducerea care nu spune nimic*. Semnificaţia muzicii apare în toată valoarea sa şi această artă se arată într-un înţeles mai strict ca o artă creştină, sau mai degrabă ca o artă pe care creştinismul o aduce, dar o şi alungă de la sine, ca mediu pentru ceea ce creştinismul exclude şi astfel afirmă. Cu alte cuvinte, muzica e demonicul. Îşi găseşte obiectul absolut în genialitatea erotic-senzuală. Desigur că prin acestea nu pretindem că muzica nu poate exprima altceva, dar acesta e de fapt obiectul ei. La fel, sculptura poate reprezenta multe altele decât frumuseţea omenească, dar acesta e obiectul ei absolut; pictura, multe altele decât frumuseţea celestă transfigurată, dar acesta e obiectul ei absolut. În toate aceste cazuri trebuie văzut conceptul fiecărei arte, fără a ne lăsa tulburaţi de celelalte posibilităţi

ale ei. Conceptul de om e spiritul; nu trebuie să ne lăsăm tulburaţi de faptul că el poate să şi umble pe două picioare. Conceptul de limbaj e gândul şi nu trebuie să ne lăsăm tulburaţi de faptul că unele persoane sensibile văd sensul cel mai înalt al limbajului în exprimarea sunetelor nearticulate.

Fie-mi îngăduit aici încă un mic interludiu care nu spune nimic; *praeterea censeo*[xvi] că Mozart e cel mai mare dintre compozitorii clasici şi că al său *Don Juan* merită între toate creaţiile clasice locul cel mai de frunte.

Despre muzica văzută ca mediu rămâne de discutat, desigur, o chestiune foarte interesantă. Altă întrebare ar fi însă dacă sunt eu în stare să spun despre acestea ceva mulţumitor. Ştiu foarte bine că nu mă pricep la muzică şi recunosc, desigur, că sunt un profan, nu ascund faptul că nu fac parte dintre aleşii iniţiaţi, fiind cel mult un prozelit al porţii[xvii], pe care un straniu – dar irezistibil – imbold l-a mânat de departe până la poartă, dar nu mai departe; s-ar putea totuşi ca, printre puţinele lucruri pe care le am de zis, să se afle o singură observaţie care, luată cu bunăvoinţă şi indulgenţă, să fie recunoscută ca adevăr, chiar dacă înveşmântată sărăcăcios. Mă aflu în afara muzicii şi o privesc din acest punct de vedere. Sunt gata să recunosc, e un punct de vedere incomplet; nu văd decât puţin în comparaţie cu norocoşii care se află înăuntru, fapt care nu se poate nega; dar în continuare sper că şi din punctul meu de vedere pot aduce o lumină, chiar dacă iniţiaţii ar izbuti asta cu mult mai bine, chiar dacă, într-o anumită măsură, aceştia ar înţelege ce vreau să spun mai bine ca mine. Dacă mi-aş închipui două imperii învecinate, dintre care unul să-mi fie destul de cunoscut, iar celălalt cu totul străin, unde nu mi-ar fi îngăduit să pătrund, oricât aş dori acest lucru, mi-aş putea face totuşi despre acesta din urmă o idee. Ar ajunge să călătoresc mereu pe graniţa imperiului cunoscut, urmând-o statornic şi, făcând asta, prin mişcarea mea aş descrie deopotrivă conturul imperiului necunoscut, făcându-mi astfel despre el o părere, chiar dacă n-am pus niciodată piciorul acolo. Şi chiar dacă munca aceasta ar fi foarte preocupantă, aş putea, cu atenţie neobosită, ca din întâmplare, în timp ce stau melancolic la graniţa imperiului meu, privind cu dor către ţara necunoscută ce-mi e atât de apropiată şi totuşi îndepărtată, să am parte măcar de o singură, măruntă revelaţie. Deşi sunt conştient că muzica e o artă care cere în mare măsură studiu şi experienţă pentru a fi drept judecată, totuşi mă consolez cu paradoxul că şi din intuiţie şi neştiinţă apare o anumită experienţă, mă

consolez cugetând că Diana, care n-a devenit niciodată mamă, le-a fost de ajutor născătoarelor, acesta fiind un dar ce-l avea de copilă, cu care venise pe lume, ea însăşi fiindu-i de ajutor mamei sale Latona în durerile facerii[xviii].

Imperiul cunoscut mie, pe a cărui graniţă voi merge pentru a descoperi muzica, e limbajul. Dacă am vrea să ordonăm limbajul şi muzica după dezvoltare, ele ar trebui puse una lângă alta, de aceea spunându-se că muzica e limbaj. Aceasta e mai mult decât o observaţie spirituală. Dacă ne-am complace în acest spirit, am putea spune că şi sculptura sau pictura sunt un fel de limbaje, în măsura în care orice exprimare a ideii e mereu un limbaj, şi că limbajul e esenţa ideii. Oamenii de spirit vorbesc despre limbajul naturii, iar preoţii sensibili deschid uneori pentru noi cartea naturii şi ne citesc lucruri pe care nu le-nţeleg nici ei, nici ascultătorii lor. Dacă n-ar însemna mai mult această observaţie, că muzica e un limbaj, aş putea să nu mă refer la ea şi s-o las, nenumită, cu această valabilitate. Însă nu astfel stau lucrurile. Abia când spiritul e pus în drepturile sale, e pus şi limbajul; odată pus spiritul în drepturi, tot ce nu e spirit va fi exclus. Însă această excludere e determinarea spiritului, iar dacă ceea ce a fost exclus vrea să se exprime, are nevoie de un mediu determinat spiritual; acest mediu e muzica. Dar un mediu determinat spiritual e în esenţă limbaj, iar, din moment ce muzica e aşa ceva, poate fi pe drept cuvânt numită limbaj.

Văzut ca mediu, limbajul, determinat spiritual în mod absolut, este tocmai mediul potrivit pentru idee. A dezvolta acest lucru cu mai multă profunzime nu e nici de competenţa mea, nici în interesul acestei mici cercetări. O singură competenţă, care mă duce către domeniul muzicii, îşi găseşte locul aici. Astfel, în limbaj, ceea ce e sensibil ca mediu e redus la rolul de simplu instrument şi e negat în mod constant. Pentru celelalte medii lucrurile stau altfel. Senzualitatea nu e nici în pictură, nici în sculptură un simplu instrument, ci parte componentă a operei, nefiind mereu de negat, ci mai degrabă de arătat împreună cu aceasta. Ar fi ciudată contemplarea unei sculpturi sau a unei picturi cu străduania de a nu vedea senzualitatea, aş pierde astfel toată frumuseţea acesteia. În sculptură, arhitectură, pictură, ideea e legată de mediu, iar faptul că mediul nu e coborât la simplul rol de instrument al ideii neagă constant ce totodată exprimă, şi anume ideea că mediul nu poate vorbi. La fel cu natura. De aceea se spune pe drept cuvânt că natura e mută, ca şi arhitectura, sculptura sau pictura; acest lucru se spune în ciuda tuturor urechilor fine şi sensibile,

care le aud vorbind. Astfel, e o prostie să spui că natura e un limbaj, după cum ar fi inept să spui că mutul vorbeşte, chiar şi în sensul limbajului degetelor. Nu astfel stau lucrurile cu limbajul. Sensibilul e coborât la rang de simplu instrument şi e astfel ridicat. Dacă omul ar vorbi astfel încât să se audă lovitura limbii, ar vorbi prost; dacă ar auzi astfel încât să perceapă vibraţiile aerului în loc de cuvânt, ar auzi prost; dacă ar citi o carte astfel încât să dea constant atenţie fiecărei litere, ar citi prost. Astfel limbajul apare ca mediu desăvârşit când e negată orice manifestare a simţurilor în el. La fel cu muzica: ceea ce trebuie auzit se eliberează constant de sensibil. De aceea am amintit că muzica văzută ca mediu se află la un nivel mai puţin înalt ca limbajul, de aceea am spus că, într-un anumit sens, muzica e limbaj.

Limbajul se adresează urechii. Ceea ce nici un alt mediu nu face. Auzul, iarăşi, este simţul cel mai spiritualizat. Acest lucru mi-l vor concede, cred, cei mai mulţi; dacă vrea cineva mai multe lămuriri, îi indic prefaţa lucrării lui Steffens, *Karrikaturen des Heiligsten*[xix]. Muzica e, în afara limbajului, singurul mediu care se adresează urechii. Aici se exprimă o analogie şi o mărturie care arată în ce sens e muzica un limbaj. În natură sunt multe lucruri care se adresează urechii, dar ceea ce atinge urechea e pur senzual. De aceea spunem că natura e mută; e o ridicolă închipuire că ai auzi ceva când auzi o vacă mugind sau, mai pretenţios, când auzi o privighetoare cântând; e o închipuire că auzi ceva, o închipuire de a crede că un sunet e superior altuia, pentru că totul e în fond aceeaşi Mărie cu altă pălărie[xx].

Limbajul are drept element timpul; toate celelalte medii au spaţiul drept element. Doar muzica se desfăşoară şi ea în timp. Dar ce se petrece în timp e din nou o negare a caracterului sensibil. Operele celorlalte arte îşi arată senzualitatea prin faptul că se desfăşoară în spaţiu. Dar multe lucruri în natură se petrec în timp. De exemplu, când un izvor murmură şi continuă să murmure, pare că avem aici o determinare temporală. Dar nu e aşa; dacă totuşi se ţine la acest lucru, trebuie spus că determinarea ca atare există, dar în chip spaţial. Muzica nu există în afara clipei când e interpretată, deoarece chiar dacă e ştiută citirea notelor, chiar dacă închipuirea e destul de vie, nu se poate nega că în cursul lecturii ea nu are înţeles decât pentru cel care o citeşte. Există, efectiv, doar când e interpretată. Ceea ce ar putea să pară o imperfecţiune, prin comparaţie cu celelalte arte, care durează fiindcă îşi au durata în sensibil. Dar nu e aşa. Tocmai aceasta dovedeşte că e o artă mai

înaltă, mai spiritualizată.

Dacă iau acum limbajul ca punct de plecare, mişcarea prin el pentru a ajunge la muzică, iată cam în cel fel stau lucrurile. Văzând proza drept forma de limbaj cea mai îndepărtată de muzică, observ deja în discursul retoric, în construcţia sonoră a perioadelor, în ritmul şi cadenţa propoziţiei, o rezonanţă muzicală care devine din ce în ce mai evidentă în discursul poetic, în construcţia versului, în rimă, până ce în fine muzicalitatea se dezvoltă atât de tare, încât limbajul încetează şi totul devine muzică. Aceasta este expresia favorită a poeţilor când vor să spună că într-un fel se despart de idee, care dispare pentru ei: totul sfârşeşte în muzică. Din toate acestea s-ar putea crede că muzica e un mediu mai împlinit ca limbajul. Însă aceasta nu e decât una din acele facile erori care apar numai în capetele seci. Se va vedea din nou mai departe că e o neînţelegere, aici vreau doar să atrag atenţia asupra ciudăţeniei că şi mişcarea în sens invers duce tot la muzică, adică dacă pornesc în jos dinspre proza îmbibată de concept şi ajung la interjecţii, acestea sună iarăşi muzical, ca şi primele gângureli ale pruncului. Totuşi, în asemenea caz nu poate fi vorba despre o muzică mai împlinită ca mediu decât limbajul, decât dacă am admite că interjecţia „oh!“ valorează mai mult decât o întreagă idee. Dar ce rezultă de aici: oriunde încetează limbajul, întâlnesc muzicalul?

Desigur, acesta este cea mai bună expresie pentru faptul că muzica îngrădeşte limbajul din toate părţile. De aici vom vedea de asemenea cum stau lucrurile cu neînţelegerea că muzica ar fi un mediu mai bogat ca limbajul. Când limbajul încetează spre a face loc muzicii, când, după cum se spune, totul e muzical, nu e vorba de un progres, ci de un regres. De aceea, eu unul – şi poate cunoscătorii o să-mi dea dreptate – n-am avut niciodată simpatie pentru muzica sublimată, care consideră că nu are nevoie de cuvânt. Aceasta se crede, în general, mai presus de cuvânt, deşi e mai prejos. Poate că mi se va aduce însă următoarea obiecţie: dacă e adevărat că limbajul e un mediu mai bogat decât muzica, e de neînţeles de ce e atât de greu să explici muzicalul din punct de vedere estetic, de neînţeles că limbajul se dovedeşte în acest caz mereu un mediu mai sărăcăcios decât muzica. Faptul nu este însă nici de neînţeles, nici de neexplicat. Muzica exprimă, întotdeauna, nemijlocitul în nemijlocirea lui. De aici provine faptul că muzica se afla la începutul sau sfârşitul raporturilor sale cu limbajul; de aici vedem, de asemenea, că e o eroare să considerăm muzica

un mediu mai desăvârşit. Limbajul implică reflecţia; de aici imposibilitatea lui de a exprima nemijlocitul. Reflecţia ucide nemijlocitul şi de aceea e imposibil să exprimi muzicalul prin intermediul limbajului; dar această aparentă sărăcie a limbajului e tocmai bogăţia lui. Pentru că nemijlocitul e nedeterminabilul şi de aceea limbajul nu-l poate cuprinde; însă faptul că e nedeterminabil nu înseamnă perfecţiune, ci o lipsă. Acest lucru este recunoscut indirect în mai multe moduri. Spre a da numai un singur exemplu, se spune: nu pot explica de ce fac aşa cutare sau cutare lucru, procedez „după ureche“; astfel, în legătură cu lucruri care nu au nici o legătură cu muzicalul se foloseşte un cuvânt preluat din muzică, prin el fiind desemnat obscurul, inexplicabilul, nemijlocitul.

Dacă nemijlocitul determinat spiritual e ceea ce se exprimă în muzică, putem merge mai departe, întrebând ce fel de nemijlocire face, în mod esenţial, obiectul muzicii. Nemijlocitul determinat spiritual poate fi definit ca ţinând de domeniul spiritului, sau nu. Dacă ţine de domeniul spiritului, poate, ce-i drept, să-şi găsească expresia în muzică, dar această nemijlocire nu poate fi obiectul absolut al muzicii, întrucât, fiind definită ca ţinând de domeniul spiritului, prin aceasta ni se sugerează că muzica s-ar afla într-un domeniu străin şi ar constitui un preludiu mereu suspendat. Dacă, în schimb, nemijlocitul determinat spiritual e definit în afara domeniului spiritului, muzica îşi află în el obiectul absolut. În primul caz nu e esenţial pentru nemijlocire faptul că e exprimată în muzică; esenţial e că devine spirit şi e astfel exprimată prin limbaj. În cel de-al doilea caz însă, esenţial e că nemijlocirea se exprimă în muzică, doar prin ea, neputând fi exprimată prin limbaj, întrucât e astfel determinată spiritual încât să iasă din domeniul spiritului şi din cel al limbajului. Însă nemijlocitul astfel exclus de spirit e nemijlocirea senzuală. Aceasta ţine de creştinism. Îşi are mediul absolut în muzică şi astfel se explică faptul că muzica n-a fost propriu-zis dezvoltată în Antichitate, ci abia în lumea creştină.[xxi] Acesta e aşadar mediul nemijlocitului determinat spiritual care nu ţine de domeniul spiritului; natural că muzica poate exprima multe altele, însă acesta e obiectul ei absolut. Se vede uşor, de asemenea, că muzica e un mediu mai legat de simţuri decât limbajul, întrucât se pune mai mult accent pe sunetul perceput de simţuri decât în limbaj.

Genialitatea sensibilă face, aşadar, obiectul absolut al muzicii. Ea e absolut lirică şi răbufneşte în muzică în toată nerăbdarea lirismului său; căci

e determinată spiritual, fiind de aceea forță, viață, mişcare, veşnică neliniște, veşnică succesiune; însă această neliniște şi succesiune nu o îmbogățesc, ci ea rămâne mereu aceeaşi, nu se dezvoltă şi înaintează năvalnic, neîntrerupt, ca dintr-o suflare. Dacă ar trebui să caracterizez acest lirism printr-un singur atribut, ar trebui să spun că răsună, şi prin aceasta am ajuns din nou înapoi la genialitatea sensibilă care se vădeşte în mod nemijlocit muzical.

Aş mai putea spune multe lucruri în legătură cu acest punct, o ştiu prea bine; sunt convins că ar fi uşor pentru cunoscători să lămurească toate acestea. Cu toate acestea, din câte ştiu, nimeni n-a încercat s-o facă şi nici n-a avut aerul că va încerca; lumea nu face decât să repete că *Don Juan* de Mozart e încununarea tuturor operelor, fără a dezvolta sensul acestei expresii, şi toți o spun pe un ton dovedind limpede că vor să spună mai mult decât simplul fapt că *Don Juan* e cea mai bună operă, că o diferență calitativă o separă de toate celelalte, diferență care nu poate fi căutată altundeva decât în raportul absolut dintre idee, formă, materie şi mediu. Văzând că lucrurile stau astfel am rupt tăcerea. Poate că am fost prea grăbit; poate că m-aş fi exprimat mai bine dacă aş mai fi aşteptat puțin; poate, n-am cum să ştiu; dar ce ştiu e că nu m-am grăbit de dragul bucuriei de a vorbi, nici de teama că un mai bun cunoscător mi-o va lua înainte, ci din teama că, dacă voi tăcea şi eu, vor ajunge să vorbească pietrele[xxii] pentru cinstirea lui Mozart, spre ruşinea oricărui om înzestrat cu glas.

Cele spuse până acum mi se par oarecum suficiente pentru cercetarea de față, întrucât ele trebuie în primul rând să deschidă calea pentru desemnarea stadiilor nemijlocite ale erotismului, aşa cum le vom recunoaşte la Mozart. Mai înainte însă de a trece la acestea aş vrea să mai adaug un fapt care poate orienta gândirea din alt punct de vedere asupra raportului absolut dintre genialitatea sensibilă şi muzică. După cum se ştie, muzica a fost întotdeauna obiectul atenției bănuitoare a zelului religios. Dacă acesta avea sau nu dreptate, nu ne preocupă aici, întrucât n-ar avea decât un interes religios. În schimb, nu e lipsit de importanță să vedem motivele acestei atitudini. Dacă cercetez zelul religios în această privință, pot defini în general mişcarea lui astfel: cu cât e mai strictă religiozitatea, cu atât se renunță mai mult la muzică şi se pune în valoare cuvântul; în această privință, diferitele stadii sunt reprezentate în istoria lumii. Cel din urmă stadiu exclude cu totul muzica şi pune accent doar pe cuvânt. Aş putea

ilustra cele spuse aici printr-o mulţime de observaţii particulare, dar n-o voi face, mulţumindu-mă să citez cuvintele unui prezbiterian dintr-o povestire de Achim von Arnim: *Wir Presbyterianer halten die Orgel für des Teufels Dudelsack, womit er den Ernst der Betrachtung in Schlummer wiegt, so wie der Tanz die guten Vorsätze betäubt*[xxiii]. Aceasta trebuie considerată o replică *instar omnium*[xxiv]. Dar ce motiv poţi avea să excluzi muzica şi să faci din cuvânt singurul suveran? Cu siguranţă că toate sectele mai luminate vor recunoaşte că şi cuvântul poate tulbura spiritele, atunci când se abuzează de el, la fel de tare ca muzica. Înseamnă, aşadar, că există între ele o diferenţă calitativă. Dar ceea ce vrea să exprime fervoarea religioasă e spiritul, de aceea cere limbajul, care e adevăratul mediu al spiritului, şi refuză muzica, întrucât e un mediu sensibil şi de aceea întotdeauna imperfect, când e vorba să exprime spiritul. Dacă zelul religios are dreptate să excludă muzica, aceasta e, cum spuneam, o altă întrebare; în schimb, modul său de a vedea relaţia dintre muzică şi limbaj poate fi întru totul just. Pentru că muzica nu e nevoie să fie exclusă din acest motiv, însă trebuie să vedem că în domeniul spiritului ea e totuşi un mediu imperfect şi că nu-şi poate avea, de aceea, obiectul absolut în domeniul spiritual nemijlocit, determinat de spirit. De aici nu rezultă defel că ar trebui să vedem în ea opera diavolului, chiar dacă epoca noastră oferă multe dovezi înspăimântătoare pentru demonica forţă cu care muzica poate cuprinde un individ[xxv], care la rândul său poate exalta mulţimea, mai ales femeile, prinzându-le în ademenitoarele capcane ale angoasei, cu toată forţa stimulatoare a voluptăţii. Nu rezultă defel că ar trebui să vedem în ea opera diavolului, chiar dacă observăm, cu o anumită groază tainică, că arta aceasta, mai mult ca oricare altă artă, îşi sfâşie adesea într-un mod teribil adepţii, fenomen ce pare, în mod curios, să fi scăpat atenţiei psihologilor şi mulţimii, cu excepţia rarelor ocazii în care sunt înspăimântaţi de strigătul de angoasă al unei individualităţi disperate. Cu toate acestea, e destul de curios că în legendele populare, adică în conştiinţa poporului, a cărei expresie e legenda, muzicalul e întotdeauna demonic. Pot da ca exemplu *Irische Elfenmärchen* de Grimm, 1826, pp. 25, 28, 29, 30.[xxvi]

În privinţa stadiilor erotice nemijlocite, datorez tot ce pot spune despre ele numai lui Mozart, căruia, de altfel, îi datorez tot. Cum însă clasificarea ce urmează nu i se aplică decât indirect, prin intermediar, m-am pus la încercare, înainte de a mă apuca serios de lucru, atât pe mine, cât şi

clasificarea, spre a vedea dacă nu cumva aş putea să-mi tulbur sau să-i tulbur vreunui cititor bucuria de admira nemuritoarele opere ale lui Mozart. Cel ce vrea să-l vadă pe Mozart în adevărata, nepieritoarea sa măreţie, trebuie să mediteze asupra lui *Don Juan*; prin comparaţie cu acesta, tot restul e întâmplător şi neesenţial. Dar dacă privim această operă astfel încât să observăm din unghiul ei anumite particularităţi ale celorlalte piese de Mozart, sunt convins că nici nu-i micşorăm meritele, nici nu ne dăunăm nouă sau aproapelui nostru. În plus, am avea ocazia să ne bucurăm că în muzica lui Mozart e epuizat întregul adevărat potenţial al muzicii.

Modul meu de a folosi cuvântul „stadiu“ în cele precedente şi în cele ce urmează nu trebuie să ducă la concluzia că fiecare stadiu există la modul independent, unul în afara celuilalt. Ar fi poate mai nimerit să folosesc cuvântul „metamorfoză“. Diferitele stadii puse laolaltă constituie stadiul nemijlocit şi de aici ne putem da seama că fiecare din stadii e mai degrabă o revelare a unui atribut, astfel încât toate atributele converg în bogăţia ultimului stadiu, acesta fiind stadiul propriu-zis. Celelalte stadii nu au existenţă independentă, nefiind decât date ale reprezentării; de aici se poate vedea şi caracterul lor accidental faţă de ultimul stadiu. Cum însă acestea şi-au găsit fiecare expresie separată în muzica lui Mozart, le voi trata pe fiecare separat. Mai întâi, nu trebuie însă să ne gândim la diferite trepte ale conştiinţei, întrucât nici chiar ultimul stadiu nu a ajuns la nivelul conştiinţei; am mereu de-a face numai cu nemijlocitul în deplina sa nemijlocire.

Greutăţile pe care le întâmpină totdeauna cine vrea să facă din muzică obiect de studiu estetic nu lipsesc nici aici. În cele precedente, greutatea ţinea mai ales de faptul că voiam să dovedesc prin raţionament că genialitatea senzuală e obiectul esenţial al muzicii, or aşa ceva nu poate fi cu adevărat dovedit decât prin muzică, aşa cum eu însumi prin muzică am ajuns la recunoaşterea ei. Dificultatea cu care voi avea de a luptat de acum încolo constă în principal în faptul că lucrurile exprimate de muzică şi despre care voi trata sunt în mod esenţial obiectul propriu muzicii, ele sunt exprimate de această artă cu mai multă desăvârşire decât de limbaj, care, prin comparaţie, e destul de sărac. Desigur, dacă aş fi avut de-a face cu grade succesive de conştiinţă, avantajul ar fi fost în mod natural de partea limbajului şi a mea, dar nu acesta e cazul. Dezvoltările ce urmează nu vor avea semnificaţie decât pentru cine l-a auzit deja pe Mozart şi e-n

continuare dornic să-l asculte. Acestuia îi vor oferi poate semnul care să-l facă să-l asculte din nou.

## *Primul stadiu*

Primul stadiu e conturat prin pajul din Nunta lui Figaro.[xxvii] E important să nu vedem în acesta un individ anume, cum există tendinţa când, în reflecţie sau realitate, e reprezentat de o persoană; greu de evitat – cum de altfel este, în parte, cazul pentru pajul din piesă – intervenţia unor elemente întâmplătoare, nepotrivite faţă de idee, şi care fac din el mai mult decât trebuie să fie; într-adevăr, aşa se întâmplă cu el cât ai clipi, îndată ce devine individ. Devenind mai mult, devine mai puţin, încetează să fie idee. De aceea nu i se poate da drept la replică, ci muzica rămâne singura expresie adecvată. De observat că atât Figaro, cât şi Don Juan, aşa cum au ieşit din mâna lui Mozart, aparţin operei seria. Ca urmare, dacă pajul e văzut ca un personaj mitic, în muzică va fi exprimat ceea ce este caracteristic pentru primul stadiu.

Senzualitatea se trezeşte, dar nu în mişcare, ci în paşnică linişte, nu în veselie şi bucurie, ci în melancolie profundă. Dorinţa nu e încă trezită, ci doar presimţită în adâncimea melancoliei. În dorinţă se află mereu cel ce doreşte, care se ridică din ea şi se arată într-o lumină confuză. Ceea ce se întâmplă cu lucrurile din lumea senzuală: umbrele şi ceţurile îndepărtează, dar, oglindindu-se în ele, cel ce doreşte se apropie. Cel ce vrea să devină obiectul dorinţei are dorinţa, dar fără să o fi dorit, ceea ce înseamnă că de fapt nu o posedă. Aceasta e contradicţia dureroasă, dar şi plină de farmec şi încântare prin dulceaţa sa, care umple acest stadiu cu tristeţe şi melancolie. Durerea nu provine dintr-un prea puţin, ci din prea mult. Dorinţa e liniştită, dorul e calm, la fel visul, obiectul lor mijeşte şi e atât de aproape, că se scaldă în ele. Obiectul dorinţei pluteşte deasupra ei, se cufundă în ea, fără ca însă această mişcare să se întâmple prin forţa de atracţie a dorinţei sau pentru că e dorită. Obiectul dorinţei nu dispare, nu se desprinde din îmbrăţişarea dorinţei, pentru că atunci dorinţa abia s-ar trezi; ci dorinţa are parte de el fără a-l dori, devenind tocmai prin aceasta melancolică, întrucât nu poate ajunge să dorească. Îndată ce dorinţa se trezeşte, sau mai degrabă în chiar momentul trezirii acesteia, dorinţa şi obiectul ei sunt despărţite, iar dorinţa respiră acum liberă şi sănătoasă, în timp ce înainte se sufocase din

cauza obiectului dorit. Când dorința încă nu s-a trezit, obiectul ei vrăjeşte şi farmecă, ba chiar trezeşte angoase. Dorința are nevoie de aer, trebuie să ajungă să izbucnească; acest lucru se întâmplă prin separarea sa de obiectul care fuge ruşinos şi pudic ca o femeie; are loc despărțirea, obiectul dorinței dispare, *et apparet sublimis*[xxviii], sau în orice caz în afara dorinței. Când tavanul unei odăi este pictat în întregime cu figuri una lângă alta, el devine apăsător, spune pictorul; dar dacă e pictată o singură, figură uşoară şi fugitivă, aceasta înalță tavanul. Tot astfel, şi relația între dorință şi obiectul ei, în primul stadiu şi într-un stadiu ulterior.

Astfel, dorința, care în acest stadiu se află doar în presentimentul pe care îl are despre sine, este în afara mişcării, în afara neliniştii, doar uşor legănată de o neclară agitație interioară, aşa cum viața plantei este legată de pământ, ea fiind totodată absorbită într-o dorință calmă a presimțirii, adâncită în contemplație, incapabilă totuşi de a-şi epuiza obiectul, mai ales pentru că nu există aşa ceva; şi totuşi, această lipsă de obiect nu este obiectul dorinței, căci dacă ar avea vreunul, îndată s-ar pune în mişcare, şi s-ar preciza, dacă nu altfel, măcar în tristețe şi durere. Dar tristețea şi durerea nu au în sine acea contradicție care e proprie melancoliei şi înnegurării, nu au ambiguitatea care constituie farmecul celor melancolici. Chiar dacă dorința nu este în acest stadiu determinată ca atare, şi chiar dacă, în presimțirea obiectului său, rămâne într-o totală imprecizie, ea are cel puțin o caracteristică, infinita sa profunzime. Precum zeul Thor[xxix], dorința soarbe printr-un corn al cărui vârf se află în marea lumii; dar motivul pentru care ea nu poate face obiectul său să urce până la ea, nu e infinitatea acestuia, ci faptul că infinitatea obiectului nu poate fi pentru ea un obiect. Această absorbție nu semnifică deci un raport cu obiectul, ci e asemenea unui suspin[xxx] de o infinită profunzime.

Conform descrierii respective a primului stadiu vom găsi că are o mare importanță conceperea rolului pajului astfel încât, muzical, să se potrivească unei voci de femeie. Contradicția proprie acestui stadiu e într-un fel sugerată de această opoziție, dorința atât de nedeterminată şi obiectul ei atât de nediferențiat, încât acesta odihneşte androgin în dorință, cum şi în viața unei plante elementul masculin şi cel feminin sunt reunite într-o singură floare. Dorința şi obiectul ei se confundă în această unitate, încât amândouă sunt *neutrius generis*.

Deşi replicile nu aparțin pajului mitic, ci pajului din piesă, figurii poetice

a lui Cherubino, deşi ca urmare a acestui fapt nu putem să reflectăm asupra ei în acest context, întrucât, pe de-o parte, nu-i aparţine lui Mozart, iar pe de altă parte exprimă cu totul altceva decât subiectul despre care vorbim, vreau totuşi să subliniez aici o replică, una singură, care îmi dă ocazia să caracterizez acest stadiu prin analogia sa cu unul ulterior. Susanna îl ia peste picior pe Cherubino, pentru că el este într-un fel amorezat şi de Marcellina, iar pajul nu găseşte alt răspuns decât: e o femeie. Pentru pajul din piesă esenţială e îndrăgostirea sa de contesă şi neesenţială îndrăgostirea de Marcellina, care este doar expresia indirectă şi paradoxală a puternicii pasiuni pentru contesă. Dar pentru pajul mitic, esenţial e să fie la fel de îndrăgostit şi de contesă, şi de Marcellina, feminitatea fiind ceea ce caută el şi la una, şi la cealaltă. Astfel, când vom auzi mai târziu despre Don Juan că *chiar şi cochete de şaizeci e / grăbit pe lista lui a trece*[xxxi], aceasta e o situaţie perfect analogă, doar că intensitatea dorinţei e mult mai acută şi mai dezvoltată.

Dacă aş încerca să definesc printr-un singur atribut specificul muzicii lui Mozart în privinţa pajului din *Nunta lui Figaro*, aş spune că e beată de iubire, dar beţia iubirii poate acţiona, ca orice beţie, în două feluri: fie prin înălţătoarea bucurie clară de a trăi, fie prin apăsătoarea, neguroasa melancolie. La aceasta din urmă se referă muzica de aici, ceea ce e în ordine: muzica nu poate lămuri motivul, care o depăşeşte, iar cuvântul nu poate elucida această atmosferă prea grea şi apăsătoare, pe care numai muzica e în stare să o redea. Raţiunea melancoliei se află în profunda contradicţie internă asupra căreia am încercat să atragem mai înainte atenţia.

Părăsim acum acest prim stadiu, caracterizat prin pajul mitic, pe care-l lăsăm să viseze la ceea ce posedă, să dorească melancolic ceea ce are. Nu va merge niciodată mai departe, niciodată nu va pleca din loc, mişcările sale fiind iluzorii şi deci inexistente. Însă altfel se întâmplă cu pajul din piesă[xxxii]; ne interesăm de viitorul său cu o prietenie adevărată şi sinceră, îl felicităm că a devenit căpitan, îl lăsăm să-i mai dea Susannei o sărutare de adio, nu trădăm secretul semnului[xxxiii] de pe fruntea sa, pe care îl vede numai cine îl cunoaşte; dar nimic în plus, bunule Cherubino, că de nu, chemăm contele, pe care-l auzi: „Pleacă de aici, pe uşă, du-te la regiment, nu mai eşti un copil, nimeni nu ştie asta mai bine ca mine!“

## *Al doilea stadiu*

Acest stadiu e reprezentat de Papageno din Flautul fermecat[xxxiv]. Aici e bineînţeles din nou nevoie să distingem esenţialul de întâmplător, să-l evocăm pe Papageno cel mitic şi să uităm personajul real din piesă, cu atât mai mult cu cât în piesă acest personaj e implicat în tot felul de regretabile galimatias[xxxv]. În această privinţă, n-ar fi lipsit de interes să parcurgem întreaga operă pentru a arăta că subiectul ei, ca subiect de operă, e profund greşit. N-ar lipsi nici prilejurile de a arunca asupra erotismului o nouă lumină, arătând ce îndrăzneală e să să-i atribui o concepţie morală mai adâncă, încercând tot felul de importante exerciţii dialectice prin care să depăşim cu totul limitele muzicii, astfel încât i-ar fi fost imposibil chiar şi unui Mozart să le acorde un mai mare interes. Tendinţa definitivă a acestei opere e tocmai nemuzicalul din ea, şi de aceea nu este defel o operă clasică, în ciuda unor momente concertistice perfecte şi a unor expresii patetice adânc mişcătoare. Dar toate acestea nu ne pot preocupa în micul studiu de faţă. Avem de-a face doar cu Papageno. Acesta e un mare avantaj, măcar şi pentru că astfel ne putem dispensa de orice încercare de a explica importanţa relaţiei lui Papageno cu Tamino[xxxvi], relaţie pe care structura însăşi a piesei o face să pară atât de profundă şi demnă de cugetare, încât devine aproape de negândit din atâta cugetare.

Acest mod de a vedea *Flautul fermecat* ar putea să pară arbitrar unor cititori, atât din cauză că vede prea mult în Papageno, cât şi pentru că vede prea puţin în restul operei; poate că astfel de cititori nu vor putea aproba modul nostru de a proceda. Motivul e dezacordul lor cu noi în privinţa punctului de plecare al oricărei cercetări mozartiene. După părerea noastră, acesta se află în *Don Juan* şi suntem convinşi că raportând la această operă diverse elemente din altele, dăm dovadă de cea mai mare pietate faţă de Mozart, fără a nega din acest motiv importanţa cercetării separate a fiecărei opere.

Dorinţa se deşteaptă şi, aşa cum abia în momentul trezirii descoperi că ai visat, la fel se întâmplă şi aici: visul s-a dus. Această trezire, prin care se deşteaptă dorinţa, această zguduire desparte dorinţa de obiectul ei, dând dorinţei un obiect. E o determinare dialectică, de menţinut atent: abia când este dat obiectul e dată dorinţa, abia când este dată dorinţa e dat obiectul, dorinţa şi obiectul sunt nişte gemeni ale căror veniri pe lume nu se separă

nici măcar o fracţiune de secundă. Dar în ciuda faptului că vin pe lume absolut deodată, iar între ei nu se află nici măcar intervalul de timp care separă de obicei naşterea gemenilor, semnificaţia acestei deveniri nu e unirea, ci, dimpotrivă, despărţirea lor. Or, această mişcare a senzualului, acest cutremur de pământ desparte pentru o clipă dorinţa la o distanţă infinită de obiectul ei; însă, la fel cum principiul mişcător se arată pentru o clipă despărţitor, tot aşa se revelează mai târziu din nou, vrând a uni cele despărţite. Urmarea despărţirii e că dorinţa e smulsă din odihna ei în-de-sine, şi ca urmare obiectul nu mai cade sub determinarea substanţialităţii, ci se împarte într-o întreagă multiplicitate.

Cum e legată viaţa plantei de pământ, la fel e primul stadiu prins în dorinţa substanţială. Dorinţa se trezeşte, obiectul îşi ia zborul, multiplu în revelaţia sa, dorinţa se desprinde din solul ei şi porneşte în călătorie, floarea face aripi şi flutură inconstantă şi neobosită încolo şi-ncoace. Dorinţa se îndreaptă către obiect, simţindu-se în acelaşi timp mişcată în interior, inima bate plină de sănătate şi bucurie, obiectele se succed dispărând la fel de repede precum apar, dar fiecare dispariţie este precedată de un moment al savurării, o clipă de atingere, scurtă dar plină de fericire, scânteind ca un licurici neaşezat şi fugitiv, ca o atingere de fluture, şi tot aşa de inocentă; nenumărate sărutări, dar atât de repede savurate, încât s-ar spune că se ia unui obiect ceea ce se dă următorului. Dorinţa mai profundă e presimţită doar în unele momente, dar această presimţire e uitată. La Papageno, dorinţa porneşte în căutare. Această plăcere a căutării e ceea ce pulsează, e vioiciune. Ea nu găseşte obiectul căutării propriu-zis, dar descoperă multiplul, în timp ce îşi caută obiectul pe care vrea să-l găsească. Astfel, dorinţa e trezită, dar nu e încă determinată ca dorinţă. Dacă ne amintim că ea e dată în trei stadii, se poate spune că în primul stadiu e *visătoare*, în al doilea, *căutătoare*, şi în al treilea, *doritoare*. Într-adevăr, dorinţa căutătoare nu este încă doritoare, e doar în căutarea a ce poate să dorească, dar nu doreşte. De aceea, poate că atributul acesta ar fi cel mai potrivit pentru descoperiri. Dacă facem din acest punct de vedere o comparaţie între Papageno şi Don Juan, călătoria celui de-a doilea în lume e mai mult decât o călătorie de descoperire; el nu savurează doar aventurile călătoriei descoperitoare, ci este un cavaler pornit să învingă (*veni – vidi – vici*[xxxvii]). Descoperirea şi victoria sunt aici identice; ba, într-un anumit sens, se poate spune că el uită descoperirea pentru victorie, sau că descoperirea e lăsată în

urma lui, abandonată valetului şi secretarului său Leporello, care ţine lista într-un cu totul alt sens decât ar fi făcut-o, cred, Papageno. Papageno alege, Don Juan savurează, Leporello verifică.[xxxviii]

Aş putea, desigur, să expun pentru reflecţie particularitatea acestui stadiu, ca şi a altora, dar numai în momentul în care a încetat să fie. Însă chiar dacă aş fi în măsură să descriu destul de complet caracterul specific, lămurindu-i motivul, tot ar rămâne ceva care nu poate fi exprimat şi totuşi vrea să fie auzit. E prea nemijlocit pentru a fi reţinut prin cuvinte. La fel stau lucrurile şi cu Papageno, e acelaşi cântec, aceeaşi melodie; când termină, o ia de la început cu forţe proaspete şi tot aşa mereu. Mi s-ar putea aduce acum obiecţia că oricum este imposibil să spui ceva în mod nemijlocit. Într-un anumit sens, obiecţia e justă, însă nemijlocirea spiritului îşi are în primul rând expresia nemijlocită în limbaj, iar în al doilea rând, dacă intervenţia gândirii duce la un soi de schimbare, aceasta nu este esenţială, întrucât limbajul e tocmai o determinare a spiritului. Aici e însă, dimpotrivă, vorba de nemijlocirea senzualităţii, care are ca atare un cu totul alt mediu şi unde relaţia greşită dintre medii face imposibilitatea absolută.

Dacă ar fi să încerc să caracterizez printr-un singur atribut particularitatea muzicii lui Mozart în această parte, care ne interesează, a piesei, aş spune: e voios ciripitoare, exuberantă, gâlgâind de iubire. Trebuie să pun accentul aici mai ales pe prima arie şi pe „aria cu clopoţei“[xxxix]; duetul cu Tamino şi mai târziu cu Papagena[xl] cad cu totul în afara determinării muzicalului nemijlocit. Dacă privim în schimb prima arie, vom fi de acord cu calificativele pe care le-am folosit, iar dacă o examinăm mai îndeaproape, vom avea de asemenea ocazia să vedem importanţa muzicii acolo unde ea se arată ca expresie absolută a ideii şi unde aceasta e aşadar nemijlocit muzicală. După cum se ştie, Papageno îşi acompaniază vioiciunea plină de bucuria vieţii cu un fluieraş de trestie. Orice ureche s-ar simţi desigur mişcată într-un mod straniu de acest acompaniament; dar cu cât ne gândim mai mult la asta, cu cât îl vedem mai mult în Papageno pe Papageno cel mitic, cu atât mai expresiv şi mai semnificativ vom găsi acest lucru; nu obosim niciodată să-l auzim, întrucât e o expresie întru totul adecvată pentru toată viaţă lui Papageno, care e o neîncetată şi lipsită de griji ciripire, petrecută cu o lene nepăsătoare; el este vesel şi voios întrucât acesta e conţinutul vieţii sale: voioşie în faptă, voioşie în cântare. După cum se ştie, opera e structurată cu atâta ingeniozitate, încât flautul lui Tamino şi

fluierul lui Papageno îşi corespund. Însă ce diferenţă! Flautul lui Tamino, totuşi cel ce a dat numele piesei, îşi ratează cu totul efectul, şi de ce? Pentru că Tamino nu e defel o figură muzicală. Lucrul ţine de întreaga structură greşită a operei. Tamino devine extrem de plictisitor şi sentimental atunci când cântă la flaut, iar dacă reflectăm la întreaga sa evoluţie, la starea sa de conştiinţă, ajungem să ne gândim, de fiecare dată când îşi scoate flautul şi cântă o piesă, la ţăranul din Horaţiu (*Rusticus expectat, dum defluat amnis*[xli]), doar că Horaţiu nu i-a dat ţăranului său un flaut care să-i slujească spre lipsa de folos a pierderii de vreme. Ca figură dramatică, Tamino e cu totul în afara muzicalului, după cum şi evoluţia spirituală pe care piesa vrea să o desăvârşească este o idee cu totul nemuzicală. Tamino a ajuns de fapt până acolo unde muzicalul încetează şi de aceea cântatul său din flaut e doar pierdere de vreme, spre a alunga gândurile. Pentru că muzica poate să alunge gândurile cum nu se poate mai bine, chiar şi gândurile negre, cum se şi spune despre David, care prin cântecul său alunga toanele rele ale lui Saul[xlii]. Însă aici rezidă totuşi o mare iluzie; ea nu face acest lucru decât în măsura în care întoarce conştiinţa înapoi la nemijlocire şi o adoarme în aceasta. Individul poate de aceea să se simtă fericit în clipa îmbătării extatice, dar devine apoi cu atât mai nefericit. Fie spus *in parenthesi*, îmi voi permite aici o mică remarcă. S-a recurs la muzică pentru a însănătoşi nebunii, iar acest scop a şi fost atins într-un anumit sens, rămânând totuşi o iluzie. Pentru că, atunci când nebunia are un temei mintal, acesta constă întotdeauna într-o înăsprire a unui punct sau altul din conştiinţă. Această înăsprire trebuie învinsă, dar pentru a o învinge cu adevărat trebuie aleasă calea opusă celei care duce la muzică. Când se recurge la muzică, se merge pe un drum cu totul greşit, făcând pacientul şi mai nebun, cu toate că părea să înceteze a fi.

Ce-am spus aici despre cântatul la flaut al lui Tamino pot lăsa, probabil, astfel, fără teama de a mă vedea greşit înţeles. În nici un caz nu e intenţia mea să neg ceea ce, de altfel, am şi recunoscut de mai multe ori, anume că muzica îşi poate avea importanţa ca acompaniament, când pătrunde pe un teritoriu străin, cel al limbajului; defectul *Flautului fermecat* stă însă în faptul că întreaga piesă tinde spre conştiinţă, şi astfel adevărata tendinţă a piesei e să suspende muzica; cu toate acestea, vrea să fie o operă, chiar dacă acest gând nu e limpede în piesă. Drept scop al dezvoltării e aleasă iubirea determinată etic, sau iubirea conjugală, şi în aceasta constă greşeala

fundamentală a piesei; pentru că, fie această iubire ce-o vrea din punct de vedere spiritual sau lumesc, un lucru nu este cu siguranță: nu e muzicală, ba e chiar absolut nemuzicală.

Prima arie are aşadar, din punct de vedere muzical, marea ei importanță ca expresie nemijlocit muzicală a întregii vieți a lui Papageno şi a istoriei sale; aceasta fiind, în măsura în care muzica este expresia absolut adecvată pentru ea, doar într-un sens impropriu istorie. Acompaniamentul de clopoței, în schimb, este expresia muzicală a activității sale, a cărei reprezentare n-o putem avea decât prin muzică; e fermecătoare, ispititoare, atrăgătoare precum cântecul acelui bărbat care a făcut peştii să se oprească şi să-l asculte[xliii].

Replicile datorate fie lui Schikaneder, fie traducătorului danez[xliv] sunt în general atât de nebuneşti şi prosteşti, că e aproape de neînțeles cum a putut Mozart să scoată din ele ce a scos. A-l face pe Papageno să spună despre sine: „sunt un om natural“, şi astfel să se dea singur de gol ca mincinos în aceeaşi clipă, poate fi considerat un exemplu *instar omnium*. O excepție am putea face pentru cuvintele din textul primei arii, unde spune că ar închide în colivia sa fetele pe care le prinde. Dacă am pune mai mult în aceste cuvinte decât ce a pus autorul însuşi, ele ar desemna tocmai inofensivitatea activității lui Papageno, aşa cum am întrevăzut-o mai sus.

Îl părăsim acum pe Papageno cel mitic. Papageno cel real şi soarta sa nu ne pot preocupa, îi urăm noroc alături de mica lui Papagena şi-i îngăduim cu plăcere să-şi caute bucuria în a popula un întreg codru sau o întreagă parte a lumii cu o mulțime de Papageni.

## *Al treilea stadiu*

Acest stadiu e caracterizat prin Don Juan. Aici nu sunt, ca în cele precedente, nevoit să separ una din părțile operei, aici nu e vorba de a despărți, ci de a rezuma, întrucât întreaga operă e în mod esențial o expresie a ideii şi, cu excepția câtorva arii, se aşază în aceasta, gravitând spre ea ca spre centru, cu o necesitate dramatică. De aceea, vom avea aici din nou prilejul să vedem în ce sens pot da stadiilor precedente acest nume, când spun că stadiul al treilea se numeşte Don Juan. Am amintit deja mai devreme că ele nu au consistență aparte, iar când pornim de la cel de-al treilea stadiu, care e de fapt stadiul deplin, nu le putem considera nişte

abstracțiuni unilaterale sau anticipări provizorii, ci mai degrabă presimțiri despre Don Juan; rămâne totuşi valabil că sunt nişte presimțiri unilaterale şi că fiecare dintre ele presimte numai o parte, ceea ce mă îndreptățeşte întrucâtva să folosesc expresia de „stadiu“.

Contradicția din primul stadiu consta în faptul că dorința nu putea să aibă nici un obiect, dar fără să fi dorit se afla în posesia obiectului său şi de aceea nu putea să ajungă să dorească. În cel de-al doilea stadiu, obiectul se arată în multiplicitatea sa, însă când dorința îşi caută obiectul în această diversitate, ea nu are în sens mai profund nici un obiect, nefiind încă determinată ca dorință. În schimb, în *Don Juan* dorința e determinată absolut ca dorință, fiind în sens intensiv şi extensiv nemijlocita unitate a celor două stadii precedente. Primul stadiu dorea, la modul ideal, unul; cel de-al doilea dorea particularul, cu determinarea multiplicității; cel de-al treilea stadiu este unitatea lor. Dorința îşi are obiectul absolut în lucrurile particulare, ea doreşte particularul în mod absolut. În asta rezidă seducția despre care vom mai vorbi. Dorința e, de aceea, în acest stadiu, absolut sănătoasă, victorioasă, triumfătoare, irezistibilă şi demonică. Bineînțeles, nu trebuie să trecem cu vederea faptul că nu e vorba aici de dorința dintr-un anumit individ, ci de dorința ca principiu, determinată spiritual ca fiind ceea ce exclude spiritul. Aceasta e ideea genialității senzuale, aşa cum am sugerat mai sus. Expresia acestei idei e Don Juan, iar expresia lui Don Juan e la rândul ei numai şi numai muzică. În cele ce urmează vom sublinia neîncetat mai ales aceste două observații, luminându-le din diferite unghiuri, fapt prin care vom demonstra de asemenea valoarea clasică a acestei opere. Spre a-l ajuta pe cititor să-şi păstreze o privire de ansamblu, voi încerca să adun observațiile disparate sub anumite puncte.

Nu am intenția să spun ceva particular despre această muzică, mă voi păzi mai ales, cu ajutorul tuturor spiritelor bune, să îngrămădesc o mulțime de atribute zgomotoase care nu spun nimic sau să trădez impotența limbajului printr-o excitație lingvistică; aceasta cu atât mai mult cu cât nu o consider o imperfecțiune, ci o mare forță, de aceea fiind însă cu atât mai dispus să recunosc importanța muzicii în cadrul limitelor ei. Ceea ce doresc în schimb este, pe de-o parte, să luminez ideea din cât mai multe unghiuri cu putință, şi de asemenea relația ei cu limbajul; circumscriind astfel tot mai mult teritoriul muzicii şi speriind-o, ca să zic aşa, astfel încât să izbucnească de acolo, fără ca totuşi să pot spune mai multe despre ea, când

se face auzită, decât: „Ascultați!“ Prin aceasta consider că am dat supremul lucru pe care-l poate face estetica; dacă-mi va şi reuşi e altă problemă. Un atribut îi va da semnalmentele într-un singur loc, asemenea unui mandat polițienesc de căutare, fără ca totuşi să uit, sau să-i îngădui cititorului să uite, că dacă ai în mână asemenea mandat nu înseamnă defel că l-ai şi prins pe cel descris de el. Voi discuta separat şi structura întregii opere, construcția ei interioară, însă din nou astfel încât să nu ajung să strig în gura mare: *O! bravo schwere Noth Gotts Blitz bravissmo*[xlv] şi voi ispiti mereu muzicalul să se arate, considerând că astfel am făcut supremul lucru ce poate fi făcut din punct de vedere pur estetic. Nu voi da, prin urmare, un comentariu susținut şi sistematic al muzicii, care de altfel n-ar putea conține altceva esențial decât particularitățile subiective şi idiosincrasiile care n-ar găsi la cititor un răspuns corespunzător. Chiar şi un comentator cu atât gust şi o gândire atât de bogată, cu o expresie atât de variată cum este Dr Hotho[xlvi], nu a putut împiedica, pe de o parte, ca interpretarea să-i degenereze într-un potop de vorbe străduindu-se să atingă bogăția tonalității lui Mozart, dar care pare un ecou slab, o imitație palidă a bucuriei mozartiene, exuberante şi împlinite sonor; pe de altă parte, comentatorul n-a putut evita să facă din Don Juan când mai mult, un individ care reflectează, când mai puțin decât e în operă. Acest ultim defect are desigur motivul său, anume că Hotho nu a văzut caracterul specific al piesei, pentru el *Don Juan* fiind doar opera cea mai bună, fără a fi calitativ deosebită de celelalte. Când n-ai recunoscut însă acest lucru cu siguranța omniprezentă a ochiului speculativ, nu poți vorbi demn sau corect despre Don Juan, chiar dacă atunci când recunoşti acest lucru vei fi în stare să vorbeşti despre acesta minunat, mai abundent şi, mai ales, mai adevărat decât cel care îndrăzneşte aici s-o facă. – În schimb, voi decela mereu muzicalul din idee, situație etc., voi ciuli mereu urechea pentru aceasta, şi când îl voi fi adus pe cititor într-un asemenea grad de receptivitate muzicală încât să i se pară că aude muzica, deşi nu aude nimic, îmi voi fi îndeplinit misiunea, voi amuți şi voi spune cititorului cum îmi spun mie însumi: Ascultă! Prietenoase genii care protejați orice iubire nevinovată, vouă vă încredințez tot sufletul meu, vegheați asupra gândurilor care lucrează, astfel încât ele să fie găsite demne de obiectul lor, transformați-mi sufletul într-un instrument frumos sunător, faceți suflul blând al elocvenței să adie asupra lui, trimiteți liniştea şi binecuvântarea stărilor fertile! Spirite drepte, care stați de pază la

frontierele regatului frumuseții, vegheați asupra mea, nu cumva în entuziasmul fără discernământ şi în orbul zel de a face din *Don Juan* totul să nu-l nedreptățesc, să nu-i micşorez valoarea, să nu-l transform în altceva decât ceea ce e, adică supremul. Duhuri puternice, de inimă mişcătoare, ajutați-mă să prind cititorul nu-n plasa pasiunii sau în vrejurile elocvenței, ci în adevărul etern al convingerii!

## *1. Genialitatea senzuală ca seducție*

Nu se ştie când a luat naştere ideea de Don Juan, sigur e doar că aparține creştinismului şi, prin acesta, Evului Mediu. Chiar dacă n-am putea să o situăm în istoria conştiinței umane cu suficientă certitudine, cercetarea alcătuirii sale interne ar fi de ajuns pentru a înlătura îndată orice îndoială. Evul Mediu e, în general, timpul reprezentării, parțial în mod conştient, parțial inconştient; întregul este reprezentat într-un singur individ, însă în aşa fel încât doar o singură latură e definită ca totalitate, şi iese la iveală într-un singur individ care din acest motiv e deopotrivă mai mult sau mai puțin decât un individ. Alături de acesta se află un alt individ care reprezintă, la fel de total, o altă latură a conținutului vieții; avem astfel cavalerul şi scolasticul, clericul şi laicul. Măreața dialectică a vieții e ilustrată aici mereu prin indivizii care o reprezintă şi care sunt cel mai adesea plasați contrastant în perechi; viața e mereu prezentă doar sub una specie[xlvii], iar marea unitate dialectică, posedând în unitatea ei viața sub utraque specie[xlviii], nu e bănuită. Contrariile sunt aşadar cel mai adesea indiferente unul față de celălalt. Evul Mediu nu e conştient de aceasta. Astfel realizează la modul inconştient ideea reprezentării, dar abia privirea unei epoci ulterioare o vede cu adevărat. Dacă, la nivelul conştiinței sale, Evul Mediu pune un individ ca reprezentant al ideii, el aşază deseori alături de acesta un alt individ aflat în relație cu primul; această relație e în general una comică, în care unul dintre indivizi parcă ar corecta măreția nepotrivită a celuilalt în raport cu viața reală. Vedem astfel alături regele şi bufonul, pe Faust alături de Wagner[xlix], pe don Quijote alături de Sancho Panza, pe Don Juan lângă Leporello[l]. Această structură e de asemenea esențială pentru Evul Mediu. Ideea aparține aşadar Evului Mediu, dar nu unui singur poet de atunci, fiind una dintre acele idei pline de forță originară care izbucnesc cu o autenticitate autohtonă din lumea conştiinței populare. Prăpastia dintre

carne şi spirit adusă în lume de creştinism a fost transformată de Evul Mediu în obiect al meditației, în acest scop el făcând din fiecare dintre forțele divergente un obiect al reprezentării. Don Juan e, de pot spune aşa, întruchiparea cărnii, sau însufleţirea cărnii de către spiritul ce-i e propriu. Am subliniat suficient acest lucru în cele precedente; aici aş vrea să atrag însă atenția asupra întrebării dacă Don Juan trebuie plasat în Evul Mediu timpuriu sau în cel târziu. Oricine va observa cu uşurință că Don Juan se află într-un raport esențial cu spiritul cavaleresc; atunci fie el e anticiparea încă vagă şi eronată a erotismului, aşa cum e întruchipat acesta de cavaleri, fie lumea cavalerească e încă doar într-o contradicție relativă cu spiritul, iar Don Juan n-a ieşit la iveală ca senzualitate opusă pe viață şi pe moarte spiritului, decât atunci când contradicția a devenit mai profundă. Erotismul cavaleresc are o anumită asemănare cu acela al elinității, pornind asemenea lui din suflet, dar diferă prin faptul că, astfel definit, el porneşte încă din spirit ca putere universală sau totală. Ideea feminității este neîncetat vehiculată în multe moduri, ceea ce nu era cazul la vechii greci, unde fiecare era doar o individualitate armonioasă, fără ca nimeni să se gândească la feminitate. Astfel, după concepțiile Evului Mediu, erotismul cavalerului este împăcat cu spiritul, însă acesta, în severitatea sa geloasă, îl tratează totuşi bănuitor. Dacă pornim de la faptul că principiul spiritului e introdus în lume, ne putem gândi că s-a aflat la început într-o opoziție violentă, în cea mai strigătoare la cer separație, care după aceea s-a îmblânzit. În acest caz, Don Juan aparține Evului Mediu timpuriu. Însă dacă presupunem că o evoluție progresivă a dus la această opoziție absolută, cum de altfel ar fi mai natural, spiritul retrăgându-şi din ce în ce acțiunile de la firma asociată pentru a acționa singur şi a provoca acest sk£ndalon[li] propriu-zis, atunci Don Juan aparține Evului Mediu târziu. Suntem astfel conduşi prin timp în punctul în care Evul Mediu îşi ia avânt, unde găsim de asemenea o idee înrudită, anume Faust, doar că Don Juan a apărut ceva mai devreme. Spiritul definit doar ca spirit nu numai că renunță la lume, dar simte şi că ea nu e patria sa şi nici locul său de acțiune, şi se retrage în regiuni mai înalte, lăsând cele lumeşti în urmă, lăsând să zburde acolo puterea cu care a fost mereu în conflict şi căreia îi cedează acum locul. Când spiritul se îndepărtează astfel de pământ, senzualitatea se arată cu toată puterea, neavând nimic de obiectat la această schimbare şi, văzând ce are de câştigat din această separare, se bucură că biserica nu-i condamnă să

rămână împreună, ci taie legătura care i-a ținut laolaltă. Mai puternică decât oricând înainte, senzualitatea se trezește în toată bogăția sa, în toată bucuria şi veselia, şi, precum sihastrul în natură, precum ecoul închis în sine, care nu glăsuieşte niciodată primul, răspunzând doar când e întrebat, găseşte o atât de mare plăcere în sunetul cornului de vânătoare al cavalerului şi în cântecele sale de amor, în lătrăturile câinilor, în nechezatul cailor, pe care nu oboseşte să le repete, până la a ajunge să şi le spună încet de tot pentru sine, de frică să nu le uite, tot astfel lumea întreagă devine locuința deschisă, care răsună din toate părțile, pentru spiritul lumesc al senzualității, în timp ce spiritul a părăsit-o de fapt. Evul Mediu vorbeşte deseori despre un munte care nu poate fi găsit pe vreo hartă, şi care se numeşte muntele lui Venus[lii]. Acolo îşi are senzualitatea casa, acolo îşi desfăşoară plăcerile sălbatice, acesta fiind un regat. În acest regat, nu-şi află locul limbajul, nici calmul înțelept al gândirii, nici rezultatul dificil al reflecției, acolo nu răsună decât vocea elementară a pasiunii, jocul plăcerilor, vacarmul sălbatic al beției, acolo e veşnic savurată doar plăcerea. Primul născut al acestui regat e Don Juan. Nu-l numim încă regatul păcatului, pentru că trebuie reținut în clipa în care se arată în indiferența sa estetică. Abia după ce apare reflecția se arată el ca regat al păcatului, însă atunci Don Juan a fost omorât, muzica tace şi nu mai e văzută decât sfidarea disperării care se împotriveşte neputincioasă, fără a găsi consistență nici măcar în sunete. Îndată ce senzualitatea apare ca un lucru menit excluderii, cu care sufletul nu vrea să aibă nimic de a face, fără ca totuşi să o fi judecat sau condamnat, senzualul ia această formă, a demonicului în indiferența proprie esteticii. Totul durează numai o clipă, îndată totul e schimbat, a tăcut şi muzica. Faust şi Don Juan sunt titanii şi giganții Evului Mediu, care nu se deosebesc de cei ai antichității prin monumentalitatea eforturilor, ci prin izolarea lor, nerealizând o unire a forțelor care să poată lua cerul cu asalt; toată forța e adunată într-un singur individ.

Astfel, Don Juan exprimă demonicul definit ca senzualitate, iar Faust, demonicul definit ca spiritualitate ce exclude spiritul creştin. Aceste idei sunt legate în mod esențial, fiind foarte asemănătoare, încât ne-am putea aştepta ca având atâtea în comun să fi fost păstrate amândouă într-o legendă. Aşa se întâmplă, după cum se ştie, cu Faust. Există o carte populară[liii] al cărei titlu e destul de cunoscut, dar care e rareori folosită,

lucru ciudat în timpurile noastre, atât de preocupate de ideea de Faust. Aşa stau lucrurile; când un viitor docent particular[liv] sau profesor, copt la minte, se gândeşte să-şi trimită scrisorile de acreditare la curtea publicului cititor publicând o carte despre Faust în care repetă conştiincios tot ce-au spus înaintea lui ceilalţi licenţiaţi şi confirmanţi ştiinţifici[lv], el crede totuşi că poate trece cu vederea o cărticică populară atât de neînsemnată. Nu-i vine o clipă în gând cât e de frumos ca lucrurile cu adevărat mari să fie împărtăşite de toţi, că un ţăran merge la văduva lui Tribler[lvi] sau la o vânzătoare de cântece[lvii] din piaţa Halmtorvet şi citeşte cartea populară cu jumătate de glas, pentru sine, în acelaşi timp în care Goethe scrie *Faust*. Într-adevăr, această carte populară merită să fie luată în seamă, având mai ales acea însuşire atât de lăudată la vin: buchetul. E o butelcă bună din Evul Mediu şi, când o deschizi, te întâmpină un parfum atât de pătrunzător, proaspăt şi deosebit, că te cuprinde o stare neobişnuită. Destul însă despre acestea; faptul asupra căruia voiam să atrag atenţia e doar că nu se găseşte o astfel de legendă despre Don Juan. Nici o carte populară, nici un cântec nu l-a păstrat, an de an, în amintire. Probabil că a existat totuşi o legendă, dar aceasta s-a redus pare-se la o simplă trimitere chiar mai scurtă decât cele câteva strofe care au inspirat balada *Lenore* de Bürger[lviii]. Poate că a cuprins doar o indicaţie numerică, întrucât ar însemna să mă înşel foarte tare dacă actuala cifră 1003[lix] n-ar aparţine unei legende. O legendă care să nu cuprindă nimic altceva pare sărăcăcioasă, explicându-se astfel de ce n-a fost păstrată în scris; totuşi, această cifră e o însuşire minunată, o îndrăzneală lirică pe care mulţi n-o observă tocmai pentru că sunt atât de obişnuiţi s-o vadă. Deşi această cifră nu şi-a găsit astfel expresia într-o legendă populară, ea a fost totuşi păstrată în alt chip. După cum se ştie, *Don Juan* a existat cu mult timp în urmă sub forma unei farse populare, aceasta fiind de fapt prima sa existenţă. Însă aici ideea e concepută la modul comic şi, în general, e remarcabil că, pe cât de abil era Evul Mediu în crearea tipurilor ideale, pe atât de sigur se vădea când era vorba de comicul ascuns în mărimea supranaturală a idealului. A face din Don Juan un lăudăros care-şi închipuie că a sedus toate fetişcanele şi a-l face pe Leporello să-i creadă minciunile nu era deloc rău din punct de vedere comic; şi chiar dacă nu acesta a fost cazul, chiar dacă nu aceasta a fost concepţia, întorsătura comică tot nu putea lipsi, întrucât ea rezidă în contradicţia dintre erou şi teatrul în care se mişcă el. Tot astfel poţi vedea Evul Mediu povestind

despre eroi atât de zdraveni, încât aveau între ochi o distanță de o jumătate de cot. Dar dacă un om obișnuit ar ieşi în scenă cu aerul că ar avea între ochi o jumătate de cot ar fi cât se poate de comic.

Cele despre legenda lui Don Juan nu şi-ar fi găsit aici locul dacă nu s-ar afla într-o relație apropiată cu obiectul acestei cercetări şi dacă n-ar fi menite conducerii gândirii spre țelul stabilit de ea. Motivul pentru care această idee are, în comparație cu Faust, un trecut atât de sărac, constă desigur în stranietatea care o definea câtă vreme nu recunoscuse nimeni muzica drept adevăratul ei mediu. Faust e o idee, dar o idee care e în acelaşi timp, în mod esențial, un individ. A gândi demonicul spiritual concentrat într-un individ ține de logica reflecției; în schimb, senzualul nu poate fi imaginat printr-un singur individ. Don Juan pluteşte mereu între a fi idee, adică putere, viață, şi a fi individ. Dar această plutire e vibrația muzicii. Când marea se mişcă învolburată, valurile înspumate formează, în neliniştea lor, imagini asemenea unor ființe[lx]; e ca şi cum aceste ființe ar pune valurile în mişcare şi totuşi, dimpotrivă, mişcarea valurilor e cea care le formează. Tot astfel Don Juan e o imagine ce iese mereu la iveală, dar nu dobândeşte formă şi consistență, e un individ mereu în formare, una niciodată desăvârşită, cu o istorie pe care nu o poți auzi mai mult decât ce auzi din vuietul valurilor. Când îl vezi pe Don Juan astfel, totul devine semnificativ şi profund. Dacă îmi imaginez un singur individ şi îl văd sau aud vorbind, e caraghios că a sedus 1003 de femei, pentru că în cazul unui anume individ accentul cade în cu totul altă parte, asupra celor pe care le-a sedus şi a modului în care a făcut-o. În naivitatea lor, legenda, credința populară îşi pot îngădui să spună aşa ceva fără a simți comicul; pentru reflecție e însă imposibil. În schimb, conceput în domeniul muzicii, nu mai am de-a-face cu un individ particular, ci cu forța naturii, cu demonicul ce se satură la fel de puțin să seducă şi care îşi încheie seducția tot atât de puțin pe cât şi-ar înceta vântul bătaia, valurile mării legănarea sau cascada prăvălirea din înălțimi. În acest sens, cifra celor seduse ar putea fi oricare alta, mult mai mare. Adesea nu e deloc uşoară munca de a traduce textul unei opere atât de exact încât traducerea să nu fie doar cantabilă, ci şi întrucâtva în armonie ca sens cu textul şi astfel cu muzica. Ca pildă pentru faptul că uneori pot fi lipsite de importanță, voi pomeni cifrele din lista lui Don Juan, fără a vedea totuşi lucrurile atât de uşuratic pe cât le vede în general lumea şi fără a considera că nu ele contează. Dimpotrivă, iau

lucrurile foarte serios din punct de vedere estetic şi acesta e motivul pentru care cred că sunt lipsite de importanţă. Vreau doar să preamăresc o însuşire a cifrei 1003, anume că e impară şi întâmplătoare, fapt câtuşi de puţin lipsit de importanţă, întrucât creează impresia că lista nu s-a încheiat şi că Don Juan se află încă în plin avânt; aproape că ajungi să-l deplângi pe Leporello, care nu trebuie doar să stea de pază, cum spune chiar el, în faţa porţii, ci mai trebuie să ţină şi un război atât de cuprinzător, încât i-ar da de lucru chiar şi unui contabil rutinat.

Înainte de Don Juan, senzualitatea n-a fost niciodată concepută ca principiu. Odată cu el, erotismul e de asemenea determinat printr-un nou atribut, fiind aici *seducţie*. În mod curios, ideea de seducător lipsea în elinitate cu totul. Nu vreau defel să laud elinitatea pentru acest lucru, întrucât nici zeii, nici oamenii nu erau, după cum ştie toată lumea, câtuşi de puţin scrupuloşi în ale iubirii; nu vreau nici să-i reproşez acest fapt creştinismului, întrucât acesta are ideea doar în afara sa. Dacă elinitatea o ignoră e pentru că aici viaţa întreagă e definită ca individualitate. Sufletescul e aşadar dominant, sau, în orice caz, întotdeauna în armonie cu senzualul. Iubirea ei era de aceea sufletească, nu senzuală, şi asta e ceea ce inspiră acea pudoare care învăluie iubirea la vechii greci. Se îndrăgosteau de o fată, puneau în mişcare cer şi pământ pentru a o avea, iar când reuşeau s-o aibă, poate că se plictiseau de ea şi căutau o nouă iubire. Inconstanţa lor ar putea avea o oarecare asemănare cu a lui Don Juan şi, spre a da un singur exemplu, Hercule ar putea înfăţişa şi el o listă considerabilă, dacă ne gândim că uneori se ocupa de întregi familii, cu până la cincizeci de fete[lxi] şi, ca ginere al unei întregi familii, se însoţea cu toate chiar într-o singură noapte, după unele istorisiri. Cu toate acestea, Hercule diferă în mod esenţial de Don Juan, întrucât nu e un seducător. Dacă ne gândim la iubirea elinilor, vedem că e, potrivit conceptului său, esenţial fidelă, tocmai pentru că e sufletească, şi e o pură întâmplare dacă un individ ajunge să iubească mai multe femei, iar dacă totuşi iubeşte mai multe, e iarăşi întâmplătoare, de fiecare dată, îndrăgostirea de una nouă; pentru că iubind o femeie nu se gândeşte la următoarea. Don Juan e, dimpotrivă, în mod fundamental un seducător. Iubirea lui nu e sufletească, ci senzuală, iar iubirea senzuală e prin însuşi conceptul ei deloc fidelă, ci întru totul lipsită de credinţă; Don Juan nu iubeşte o singură persoană, ci pe toate, adică le seduce pe toate. Asta pentru că iubirea lui ţine doar de moment, însă momentul e prin

definiție suma momentelor, şi astfel iată-ne în fața seducătorului. Iubirea cavalerească e de asemenea sufletească şi, de aceea, conform conceptului care-i e propriu, esențial fidelă; doar cea senzuală e, conform conceptului său, în mod esențial infidelă. Dar această infidelitate se manifestă şi într-un alt fel, ea nefiind de fapt decât o veşnică repetare. Iubirea sufletească are în sine dialecticul în dublu sens. Pe de o parte implică îndoiala şi neliniştea, se întreabă dacă va avea parte de fericire, dacă îşi va vedea dorințele împlinite şi va fi la rându-i iubită. Această îngrijorare, iubirea senzuală n-o are. Până şi Jupiter e nesigur de victoria sa, iar acest fapt nu poate fi altfel, nici el neputând să-l dorească diferit. Nu e şi cazul lui Don Juan, care e expeditiv şi trebuie gândit întotdeauna ca întru totul victorios. Ceea ce ar putea să pară un avantaj, dar e de fapt o lipsă. Pe de altă parte, iubirea sufletească cunoaşte şi altă dialectică, diferită în raport cu fiecare individ care constituie obiectul iubirii. În aceasta stă bogăția, plenitudinea ei. Nu la fel se petrec lucrurile cu Don Juan. El n-are timp pentru aşa ceva, pentru el totul e chestiune de moment. A o vedea şi a o iubi sunt unul şi acelaşi lucru, ceea ce într-un anumit sens se poate spune şi despre iubirea sufletească, numai că în cazul acesteia e doar sugerat un început. Cu Don Juan, lucrurile se petrec în alt sens. A o vedea şi a o iubi sunt una, într-un singur moment[lxii], şi în acelaşi moment totul a şi trecut; ceea ce se repetă la infinit. Dacă-ți imaginezi sufletescul la Don Juan, devine ridicol, o autocontradicție neținând de logica ideii să-i atribui 1003 de cuceriri în Spania. Pare o exagerare care deranjează, chiar dacă îți imaginezi că e la modul ideal. Dacă nu ai alt mediu decât limbajul spre a descrie această iubire, intri în încurcătură, pentru că odată ce ai renunțat la naivitatea afirmației că în Spania au fost 1003, ajungi să ceri mai mult, anume individualizarea sufletească. Esteticul nu e deloc satisfăcut de faptul că totul e cântărit cu aceeaşi măsură, vrând să uimească prin mărimea cifrelor. Iubirea sufletească se mişcă tocmai în bogata varietate a vieții individuale, unde nuanțele sunt cele cu adevărat semnificative. Iubirea senzuală, dimpotrivă, măsoară totul cu aceeaşi unitate. Pentru ea, esențială e feminitatea în toată abstracțiunea ei, diferențele fiind în cel mai bun caz de natură senzuală. Iubirea sufletească înseamnă durată în timp, cea senzuală, destrămare în timp, iar mediul care o exprimă pe cea din urmă e tocmai muzica. Muzica este deosebit de potrivită pentru acest lucru, fiind mult mai abstractă decât limbajul, şi de aceea nu exprimă particularul, ci generalul în toată

generalitatea sa; totuşi această generalitate nu se exprimă în abstracţiunea reflecţiei, ci în concreteţea nemijlocirii. Spre a da un exemplu pentru ce vreau să spun, voi discuta mai îndeaproape cea de-a doua arie a valetului: lista seduselor. Aceasta poate fi considerată adevărata epopee a lui Don Juan. Dacă te îndoieşti de dreptatea spuselor mele, fă această-ncercare! Imaginează-ţi un poet mai înzestrat de la natură decât oricare altul înaintea sa, dă-i putere şi autoritate asupra forţelor limbajului, fă ca tot ce respiră viaţă să-l asculte, să-i urmeze chiar şi cel mai mic semn, fă ca toate să aştepte pregătit şi atent ordinele lui, înconjoară-l cu o numeroasă ceată de cercetaşi, mesageri iuţi de picior care ajung din urmă gândul în fuga sa cea mai iute, fă ca nimic să nu-i scape, nici cea mai mică mişcare, să nu mai rămână nici un secret şi nimic inexprimabil pentru el în lumea întreagă şi dă-i apoi să-l cânte pe Don Juan într-o epopee, desfăşurând lista seduselor. Rezultatul? Nu va termina niciodată. Epicul are, ca să spun aşa, defectul de a putea continua oricât, eroul său, improvizatorul Don Juan poate continua oricât e nevoie. Poetul va intra în diversitatea subiectului, iar aceasta va conţine mereu ceva care să placă, însă nu va obţine niciodată efectul stârnit de Mozart, pentru că, şi de-ar ajunge la capăt, n-ar putea să spună nici jumătate din ce a exprimat Mozart prin intermediul acestei arii. Mozart nu s-a dedicat acestei diversităţi; la el sunt derulate câteva teme majore. Acest fapt îşi are raţiunea suficientă în însuşi mediul său, în muzică, ea fiind prea abstractă pentru a exprima diferenţele. Epopeea muzicală e astfel relativ scurtă, totuşi are, într-un mod inegalabil, însuşirea epică de a putea continua oricât e nevoie, întrucât putem oricând s-o facem s-o ia de la capăt şi s-o ascultăm din nou, iar şi iar, tocmai pentru că în ea generalul este exprimat în concreteţea nemijlocitului. Nu-l auzim pe Don Juan ca individ, nu auzim vorbele sale, ci vocea, glasul senzualităţii, şi-l auzim prin intermediul dorurilor feminităţii. Don Juan poate deveni epic doar în acest mod, ajungând mereu la capăt şi putând s-o ia mereu de la capăt, întrucât viaţa lui e o sumă de momente disparate şi fără legătură, viaţa lui fiind, ca moment, o sumă de momente, şi ca sumă de momente, un moment. Don Juan e alcătuit tocmai din această generalitate, din plutirea dintre a fi individ şi a fi forţă a naturii; când devine individ, esteticul recurge la cu totul alte categorii. De aceea, e natural şi are o profundă semnificaţie faptul că Zerlina[lxiii], a cărei seducere e descrisă în operă, e o fată simplă, de la ţară. Esteticienii ipocriţi care, sub aparenţa de a-i înţelege pe poeţi şi

compozitori, se străduiesc din răsputeri să ducă la greşita lor înţelegere, vor pretinde, poate, că Zerlina e o fată neobişnuită. Oricine susţine aşa ceva dovedeşte că l-a înţeles cu totul greşit pe Mozart şi că foloseşte categorii greşite. Că l-a înţeles greşit pe Mozart e limpede; pentru că Mozart a conceput-o diandins pe Zerlina cum nu se poate mai neînsemnată, fapt asupra căruia a atras atenţia şi Hotho[lxiv], fără a vedea însă motivul mai profund. Dacă iubirea lui Don Juan ar fi fost determinată altfel decât senzual, dacă ar fi fost un seducător în sens spiritual, aspect ce va fi examinat ceva mai departe, faptul că eroina actului de seducţie care ne preocupă dramatic în piesă e o ţărăncuţă ar fi un defect fundamental al operei. În acest caz, esteticul ar cere să-i fi pretins ceva mai dificil; dar aceste diferenţe nu sunt valabile pentru Don Juan. Dacă mi l-aş imagina ţinând un discurs despre sine, poate că ar spune: „Vă înşelaţi, eu nu sunt un soţ care să aibă nevoie de o fată neobişnuită pentru a fi fericit; ceea ce mă face pe mine fericit poate fi găsit la oricare şi din cauza asta le iau pe toate.“ Astfel trebuie înţelese cuvintele pe care le-am citat mai devreme: „chiar şi cochete de şaizeci“ – sau, în altă parte, *pur chè porti la gonella voi sapete quel chè fa*[lxv]. Pentru Don Juan, orice fată e obişnuită, orice aventură de dragoste e o poveste de zi cu zi. Zerlina e tânără, drăguţă şi e femeie, acesta e lucrul neobişnuit pe care îl are în comun cu câteva sute, însă pe Don Juan nu-l atrage neobişnuitul, ci obişnuitul, ceea ce are ea în comun cu orice altă femeie. Dacă lucrurile n-ar sta astfel, Don Juan ar înceta să mai fie absolut muzical, esteticul pretinzând cuvântul, replica. Însă, întrucât lucrurile stau astfel, Don Juan e absolut muzical. Aş vrea să lămuresc această structură interioară a piesei şi dintr-o altă perspectivă. Elvira[lxvi] e pentru Don Juan un adversar periculos; în replicile datorate traducătorului danez, acest fapt e adesea subliniat. Desigur, e o greşeală să-i atribui replici lui Don Juan, dar de aici nu rezultă că ele nu pot conţine o observaţie justă. Don Juan se teme aşadar de Elvira. Poate că vreun estetician crede că poate să explice temeinic acest lucru venind cu o vorbărie lungă despre faptul că Elvira a fi o fată neobişnuită etc. Prost ţintit. Elvira e periculoasă pentru Don Juan odată sedusă. În acelaşi sens, absolut în acelaşi sens, îi devine periculoasă şi Zerlina, odată sedusă. Sedusă fiind e ridicată într-o sferă mai înaltă, ea posedând o conştiinţă pe care Don Juan n-o are. Iată de ce constituie un pericol pentru el. Din nou aşadar, ea nu e periculoasă prin ceva particular, ci prin ce are ea mai obişnuit.

Don Juan e deci un seducător, erotismul lui e seducție. Aceste cuvinte spun mult dacă le înțelegi cum trebuie, şi puțin, dacă le înțelegi într-un sens vag şi general. Am văzut deja că în ce-l priveşte pe Don Juan, conceptul de seducător e modificat esențial, întrucât obiectul dorinţei sale e senzualul, şi numai acesta. Fapt important pentru a demonstra muzicalitatea lui Don Juan. În antichitate, senzualul îşi afla expresia în tăcerea absolută a artei plastice; în lumea creştină, a răbufnit în toată pasiunea sa neînfrânată. Deşi putem spune pe drept cuvânt că Don Juan e un seducător, această expresie ce poate tulbura minţile slabe ale anumitor esteticieni a dat adesea naştere unor confuzii, întrucât a fost strâns la grămadă tot ce se poate spune despre un seducător şi atribuit fără zăbavă lui Don Juan. Cei ce-au făcut astfel, ba au scos la lumină propria lor inventivitate pentru a o demonstra pe a lui Don Juan, ba au răguşit învinuind şiretlicurile şi tertipurile lui; pe scurt, datorită cuvântului „seducător“, fiecare a ajuns să fie cât mai pornit împotriva lui Don Juan, aducându-şi obolul la o înţelegere total eronată a acestuia. Titlul de „seducător“ trebuie acordat lui Don Juan cu circumspecție dacă vrem să spunem ceva adevărat, şi nu pur şi simplu orice-o fi. Iar asta nu pentru a apăra virtutea lui Don Juan, ci pentru că el nu cade deloc sub incidența categoriilor etice. Aş prefera, de aceea, să-l numesc un înşelător, termenul fiind mai ambivalent. A fi seducător implică întotdeauna un anumit grad de reflecție şi conştiință, şi abia apoi se poate vorbi despre viclenie, şiretlicuri şi avansuri subtile. Asemenea conştiință îi lipseşte lui Don Juan. De aceea, el nu seduce. Doreşte, iar dorința lui are un efect seducător; în acest sens, seduce. Don Juan se bucură de împlinirea dorinței; odată satisfăcut, caută un nou obiect, şi tot astfel la infinit. El înşală, dar nu plănuindu-şi dinainte înşelăciunea; ce înşală femeile seduse e însăşi forța senzualității; putem vorbi de un fel de Nemesis. Don Juan doreşte şi continuă să dorească, bucurându-se mereu de împlinirea dorinței. Pentru a fi seducător îi lipseşte timpul de dinainte, în care să stabilească un plan, şi timpul de după, în care să devină conştient de fapta sa. Un seducător ar trebui, de aceea, să se afle în posesia unei forțe pe care Don Juan n-o are, oricât de bine înzestrat ar fi în rest – forța cuvântului. Îndată ce îi atribuim forța cuvântului, Don Juan iese din sfera muzicalului, iar interesul estetic devine cu totul altul. Achim von Arnim[lxvii] vorbeşte undeva despre un altfel de seducător, un seducător ce intră sub incidența categoriilor eticului. Despre acesta, foloseşte o expresie care prin adevărul,

îndrăzneala şi pregnanța ei, aproape că se poate măsura cu o trăsătură de arcuş de-a lui Mozart. Şi anume, spune că ştia să-i glăsuiască în aşa fel unei femei, încât, dacă l-ar fi luat diavolul, ar fi scăpat de el prin vorbe, cu condiția să fie de față şi mama dracului. Acesta e un seducător autentic, iar interesul estetic e aici cu totul altul: anume, felul cum acționează, metoda. Iată de ce e deosebit de profund un fapt care poate că a scăpat atenției celor mai mulți: Faust, care îl reproduce pe Don Juan, nu seduce decât o fată, în timp ce Don Juan seduce cu sutele; dar această fată este, din punctul de vedere al intensității, sedusă şi distrusă într-un cu totul alt mod decât toate cele înşelate de Don Juan, şi asta tocmai pentru că Faust, ca reproducere a lui Don Juan, e definit prin spirit. Forța unui astfel de seducător este vorba, adică minciuna. Am auzit acum câteva zile un soldat vorbind cu altul despre un al treilea, care înşelase o fată; fără a se pierde în lungi descrieri, a folosit o expresie excelentă: „a purtat-o aşa, cu minciuni şi de-al de-astea“. Un astfel de seducător e de cu totul altă factură decât Don Juan, fiind esențialmente diferit, ceea ce rezultă şi din faptul că atât el cât şi faptele lui sunt în mare măsură nemuzicale, ținând, din punct de vedere estetic, de categoria interesantului. De aceea, obiectul dorinței sale, dacă-l cercetăm corect din punct de vedere estetic, e la rândul său ceva mai mult decât senzualul pur şi simplu.

Dar care-i atunci forța prin care seduce Don Juan? Forța dorinței, energia dorinței senzuale. Don Juan doreşte în fiecare femeie întreaga feminitate, şi în aceasta constă puterea senzuală idealizatoare prin care îşi înfrumusețează şi totodată îşi învinge prada. Reflexul acestei uriaşe pasiuni o înfrumusețează şi o face să se dezvolte pe cea dorită, care roşeşte într-o frumusețe sublimă la lumina flăcării ei. Aşa cum flacăra entuziasmului îi luminează, cu strălucirea ei seducătoare, chiar şi pe neaveniții care se apropie, Don Juan transfigurează într-un sens mult mai profund orice fată, astfel încât relația sa cu ea devine una esențială. De aceea, pentru el dispar orice diferențe efemere înaintea lucrului principal: feminitatea. Pe bătrâne le întinereşte, readucându-le la măsura aurită a feminității, pe copile le maturizează cât ai clipi; tot ce-i femeie îi cade în plasă (*pur chè porti la gonella voi sapete quel chè fa).* Nu trebuie totuşi să înțelegem de aici că senzualitatea lui e orbire; Don Juan ştie să deosebească în mod instinctiv şi, mai înainte de orice, idealizează. Revenind o clipă la stadiul precedent, cel al *pajului,* cititorul îşi va aminti poate că încă de pe când vorbeam despre

acesta am pus laolaltă o replică a pajului cu o replică a lui Don Juan. Pe pajul mitic l-am lăsat deoparte, pe cel real l-am trimis la armată. De-ar fi să-mi închipui acum că pajul mitic s-a smuls din loc, intrând în mişcare, aş putea aminti de o replică legată de el, care i se potriveşte lui Don Juan. Sărind pe fereastră[lxviii], Cherubino, uşor ca o pasăre şi cutezător, face o impresie atât de puternică asupra Susannei, încât aceasta e cât pe ce să leşine, iar când îşi revine, exclamă: „Uite cum fuge – cu siguranţă va avea succes la fete.“ Remarca Susannei e întru totul justă, iar motivul leşinului ei nu e atât îndrăzneţul salt, cât mai degrabă faptul că pajul are deja succes la ea. Pajul e, anume, viitorul Don Juan, fără a înţelege acest lucru în ridicolul sens că va deveni Don Juan când va mai înainta în vârstă. Don Juan nu are numai succes la fete, ci le face deopotrivă fericite şi nefericite, dar, în mod ciudat, ele asta şi vor, şi n-ar fi femeie adevărată aceea care n-ar accepta să fie nefericită de dragul unei ore de fericire cu Don Juan. Dacă îl numesc, de aceea, în continuare pe Don Juan un seducător, nu mi-l imaginez totuşi defel urzindu-şi planurile cu perfidie, calculând, şiret, efectul intrigilor sale; Don Juan înşală prin genialitatea senzualităţii, a cărei încarnare este. Calculul conştient şi iscusit nu-i stă în fire, viaţa lui e spumoasă ca vinul ce-i dă puteri, vioaie asemenea sunetelor ce-i însoţesc veselul ospăţ; Don Juan e mereu triumfător. N-are nevoie de pregătire, de planuri, de timp, pentru că e mereu gata, are mereu în el forţa şi dorinţa şi se află cu adevărat în elementul său numai când doreşte. Stă la masă, înălţând pocalul voios ca un zeu – se ridică, cu şervetul în mână, gata de atac. Dacă Leporello l-ar trezi la miezul nopţii, s-ar trezi sigur de victorie, ca întotdeauna. Dar această forţă, această putere nu poate fi exprimată prin intermediul cuvântului, doar muzica ne-o poate reprezenta, întrucât e inexprimabilă pentru gând şi reflecţie. Pot exprima limpede prin cuvinte viclenia unui seducător definit din punct de vedere etic, în timp ce muzica ar încerca în zadar să treacă o astfel de probă. Cu Don Juan, lucrurile stau invers. Despre ce forţă e vorba? Nimeni nu poate spune; chiar de-aş întreba-o pe Zerlina mai înainte să meargă la bal[lxix]: care e forţa prin care te prinde în mreajă? ar răspunde: nu se ştie; iar eu i-aş zice: bine grăit, copila mea! Vorbeşti mai înţelept decât înţelepţii Indiei, *richtig, das weiß man nicht*,[lxx] şi din păcate nici eu nu pot să-ţi spun.

Numai muzica poate exprima această forţă a lui Don Juan, această omnipotenţă, această viaţă, şi nu ştiu alt atribut care să i se potrivească mai

bine decât voioşia vivace. De aceea, când Kruse[lxxi] îi atribuie lui Don Juan, care intră în scenă la nunta Zerlinei, cuvintele: „Veseliți-vă, copilele mele! Doar sunteți cu toatele gătite ca de nuntă“, îl face să spună ceva cât se poate de adecvat, ba chiar mai mult decât crede. Pentru că Don Juan aduce chiar el cu sine veselia, iar în ce priveşte nunta, nu e deloc întâmplător că toată lumea e gătită de nuntă; pentru că Don Juan nu e doar bărbatul Zerlinei, ci sărbătoreşte cu dans şi cântec nunta tuturor fetelor din parohie. Nu-i de mirare că voioasele fetişcane se adună în jurul lui. Şi nici nu vor fi dezamăgite, pentru că Don Juan are destul pentru toate. Complimente, suspine, priviri îndrăznețe, strângeri uşoare de mână, tainice şoapte, primejdioasa apropiere şi ispititoarea îndepărtare – şi acestea sunt doar misteriile mici[lxxii], darurile dinaintea nunții. E o bucurie pentru Don Juan să prevadă o atât de bogată recoltă, el ia pe seama lui toate fetele din parohie, şi pentru asta n-are nevoie, poate, nici măcar de atât timp cât îi trebuie lui Leporello pentru a le trece în catastif.

Dezvoltând cele precedente am ajuns din nou la adevăratul obiect al cercetării de față: muzicalitatea absolută a lui Don Juan. Acesta doreşte senzual, seduce prin forța demonică a senzualității, le seduce pe toate. Cuvântul, replica nu i se potrivesc; prin ele, devine îndată un individ care reflectează. Or, el nu posedă defel o astfel de durată, ci se grăbeşte, transformându-se necontenit, asemenea muzicii care a trecut îndată ce încetează să răsune şi care renaşte îndată ce răsună din nou. De aceea, când mă întreb cum arată Don Juan, dacă e frumos, tânăr sau ceva mai vârstnic, şi cam câți ani are, nu fac decât să aproximez, şi tot ce se poate spune despre acest subiect nu-şi poate găsi locul aici decât în sensul în care o sectă tolerată îşi găseşte locul în cadrul bisericii de stat. Don Juan e frumos şi nu foarte tânăr; de-ar fi să propun o vârstă, aş zice 33 de ani, vârsta unei generații. Neajunsul unor astfel de căutări e că, zăbovind asupra detaliilor, pierdem din vedere întregul, de parcă Don Juan ar seduce prin frumusețea lui sau prin alte însuşiri enumerabile; în acest fel îl vedem, dar nu-l mai auzim, şi astfel l-am pierdut. Dacă aş zice, spre a-i fi pe cât posibil de ajutor cititorului atent să şi-l imagineze pe Don Juan: iată-l în fața noastră, uite cum îi scânteiază ochii, gura i se deschide într-un surâs, într-atât e de sigur de victorie; iată-i privirea regească care cere ce i se cuvine Cezarului, priviți-l ce sprinten intră în dans, cu câtă măreție ştie să întindă mâna, oare cine-i fericita pe care o invită; – sau dacă aş spune: iată-l în umbra pădurii,

rezemat de un copac, acompaniindu-se la chitară, iar colo dispare printre copaci o tânără fată neliniştită ca un vânat înspăimântat, dar el nu se grăbeşte, ştie că ea îl caută; – sau dacă aş spune: iată-l pe malul lacului, într-o noapte limpede, atât de frumos încât luna stă-n loc aducându-şi aminte de iubirea tinereţilor, atât de frumos, încât fetele din sat ar da oricât să se poată strecura până la el, profitând de întunericul de-o clipă, şi să-l sărute, până nu urcă iar luna strălucitoare pe cer, – dacă aş vorbi astfel, cititorul atent ar zice: uite cum strică singur totul, a uitat ce a spus el însuşi, că Don Juan nu poate fi văzut, ci doar ascultat. De aceea, nici n-am s-o fac, ci voi spune: ascultă *Don Juan*; vreau să zic: dacă nici măcar ascultând *Don Juan* nu poţi avea o reprezentare a acestuia, n-o vei avea niciodată. Ascultă începutul vieţii sale; cum se dezvăluie fulgerul din întunericul norului de furtună, aşa răsare şi Don Juan din adâncul seriosului, mai iute ca fulgerul, mai neprevăzut ca acesta şi totuşi la fel de sigur, în ritm; ascultă-l cum se năpusteşte în multiplicitatea vieţii, lovindu-se de puternicul ei stăvilar; ascultă sunetele acestea de vioară, uşoare şi dănţuitoare; ascultă îndemnul voioşiei, ascultă chiotul plăcerii, ascultă fericirea sărbătorească a bucuriei, ascultă-i fuga sălbatică; cum trece în goană pe lângă sine, tot mai iute, mai neoprit; ascultă pofta neînfrânată a pasiunii, ascultă murmurul iubirii, ascultă şoapta ispitei, ascultă tumultul seducţiei, ascultă liniştea clipei – ascultă, ascultă, ascultă[lxxiii] *Don Juan* de Mozart!

## *2. Alte prelucrări ale lui Don Juan, văzute în raport cu concepţia muzicală*

Ideea de Faust a dat naştere, după cum se ştie, unei multitudini de concepţii, ceea ce nu e defel cazul cu Don Juan. Faptul ar putea să pară ciudat, cu atât mai mult cu cât această ultimă idee desemnează în evoluţia vieţii individuale o perioadă mai universală decât prima. Dar lucrurile se explică simplu, prin faptul că fausticul presupune o maturitate spirituală care face mult mai naturală concepţia. În plus, cum am amintit deja, venind vorba de absenţa unei legende similare despre Don Juan a fost simţită vag dificultatea relativă la mediu, până ce Mozart a descoperit mediul şi ideea. Din acel moment, ideea a atins adevărata sa demnitate, umplând mai mult ca niciodată o perioadă a vieţii individuale, dar într-un mod atât de satisfăcător că nevoia de a descrie poetic într-o operă cele trăite în

imaginație nu s-a transformat în necesitate. Avem aici din nou o dovadă indirectă pentru valoarea clasică absolută a operei lui Mozart. Idealul, în această ordine de idei, îşi găsise deja o formă poetică atât de desăvârşită, încât ar fi putut, desigur, să incite la imitații în viață, dar nu la producerea unei opere poetice. Muzica lui Mozart a fost, desigur, destul de ispititoare; ce tânăr n-a avut în viața sa clipe când ar fi dat jumătate din împărăție, sau chiar toată împărăția spre a fi un Don Juan, şi-ar fi dat jumătate de viață, sau chiar toată viața, pentru a fi Don Juan măcar un an? Prin asta au trecut chiar şi naturile profunde, atinse de idee, care găseau fiecare adiere, chiar şi cea mai uşoară, ca fiind exprimată în muzica lui Mozart; găseau în pasiunea grandioasă a acesteia o expresie plină şi sonoră pentru tot ce ce învolbura în ei, auzeau cum orice stare năzuia spre această muzică, asemenea izvorului care grăbeşte pentru a se pierde în infinitul mării. Aceste naturi au găsit în Don Juan de Mozart la fel de mult text cât pe comentariu, au alunecat deci în sus şi în jos prin muzica lui s-au desfătat pierzându-se pe sine, dar au ajuns totodată să-l admire din plin. Muzica lui Mozart nu era în nici o privință prea îngustă, ci dimpotrivă, stările interioare deveneau ample, dobândind o mărime supranaturală când erau regăsite în Mozart. Naturile inferioare, care nu presimt, nu concep nici o infinitate, galantonii nepricepuți care se credeau Don Juani pentru că apucaseră de bărbie o țărăncuță, îşi puseseră brațul pe după mijlocul unei hangițe sau făcuseră să roşească vreo domnişoară, natural că nu înțelegeau nici ideea, nici pe Mozart şi nici nu erau în stare să întruchipeze un Don Juan decât ca pe o ridicolă caricatură, un idol de familie care ar fi putut să pară un adevărat Don Juan, întruchiparea amabilității doar pentru încețoşatele priviri sentimentale ale unor verişoare. În sensul acesta, Faust nu şi-a găsit niciodată o expresie, şi după cum am remarcat mai sus, nici nu şi-o poate găsi vreodată, întrucât ideea de Faust e mult mai concretă. O concepție despre Faust poate merita să i se spună desăvârşită, şi totuşi generația viitoare va da naştere unui nou Faust, în timp ce Don Juan trăieşte veşnic în toate timpurile datorită caracterului abstract al ideii, iar a vrea să creezi un Don Juan după Mozart va însemna întotdeauna că vrei să scrii o Ilias post Homerum[lxxiv], într-un sens mult mai profund decât atunci când e vorba de Homer.

Chiar dacă punctele de vedere dezvoltate până acum sunt exacte nu înseamnă că o natură mai înzestrată n-ar fi încercat să conceapă un Don

Juan în alt mod. Oricine ştie că aşa stau lucrurile, dar poate nu oricine a observat că toate celelalte concepţii au drept model pe *Don Juan* al lui Molière[lxxv], care este mult mai vechi decât cel mozartian şi mai e şi comic, iar faţă de *Don Juan*-ul lui Mozart e ca o poveste istorisită de Musäus[lxxvi] faţă de o prelucrare a lui Tieck[lxxvii]. De aceea, aş putea de fapt să comentez doar *Don Juan* de Molière şi, încercând să-l evaluez din punct de vedere estetic, să evaluez, indirect, şi celelalte concepţii despre Don Juan. Voi face însă o excepţie pentru *Don Juan* de Heiberg[lxxviii]. Autorul declară el însuşi în titlu că piesa e „în parte după Molière“. Lucrurile stau neîndoios astfel, totuţi piesa lui Heiberg are un mare avantaj faţă de cea a lui Molière. Motivul e privirea estetică sigură cu care Heiberg îşi concepe întotdeauna subiectul şi gustul cu care ştie să discearnă; totodată, nu e imposibil ca în acest caz profesorul Heiberg să fi suferit indirect influenţa concepţiei lui Mozart, recunoscând modul în care trebuie înţeles *Don Juan* îndată ce nu din muzică e făcut adevăratul său mijloc de exprimare, ci când e pus în rândul celorlalte categorii estetice. Profesorul Hauch[lxxix] a dat la rândul său un *Don Juan* care aproape că intră în categoria interesantului. Dacă trec acum la discutarea celuilalt grup de adaptări ale lui *Don Juan*, desigur nu e nevoie să precizez cititorului că nu fac aceasta de dragul operelor propriu-zise, ci pentru a lămuri mai clar decât a fost posibil până în acest punct sensul concepţiei muzicale.

Cotitura în concepţia despre Don Juan a fost desemnată deja mai sus astfel: îndată ce e făcut să vorbească, totul se schimbă. Reflecţia care-i motivează replicile îl scoate din întunericul în care nu e decât audibil muzical. S-ar putea deci crede că *Don Juan* poate fi conceput mai degrabă sub formă de balet. Se ştie, de altfel, că a şi fost conceput astfel.[lxxx] Trebuie să lăudăm însă această concepţie pentru faptul că a fost conştientă de limitele sale şi s-a rezumat la ultima scenă, în care pasiunea ce-l animă pe Don Juan poate să devină cel mai uşor vizibilă în jocul pantomimei. Urmarea acestui fapt e că Don Juan n-a fost reprezentat conform pasiunii sale esenţiale, ci conform unui dat întâmplător, iar afişul unei astfel de reprezentaţii conţine întotdeauna mai mult decât piesa; conţine, anume, informaţia că e vorba de Don Juan, de Don Juan seducătorul, în timp ce baletul aproape că nu prezintă decât chinurile disperării, a cărei expresie, în măsura în care aceasta poate fi redată pantomimic, e comună lui Don Juan şi multor altor disperaţi. Esenţialul, în cazul lui Don Juan, nu poate fi

reprezentat prin balet, şi oricine va simți cu uşurință cât de ridicol ar fi să-l vedem pe Don Juan seducând o fată prin paşi de dans şi o gesticulație ingenioasă. Don Juan e definit de ceva lăuntric, de aceea el nu poate deveni vizibil, nici nu se poate manifesta prin formele şi mişcările corpului său sau prin armonia plastică.

Chiar dacă nu-i concedem lui Don Juan cuvântul, totuşi s-ar putea imagina o concepție despre Don Juan care să folosească drept mediu cuvântul. O astfel de concepție există într-adevăr la Byron.[lxxxi] E adevărat că Byron era el însuşi deosebit de înzestrat pentru a reprezenta un Don Juan şi putem fi siguri că dacă a eşuat în această privință, insuccesul nu i se datorează personal, ci unor rațiuni mult mai profunde. Byron a îndrăznit să ne arate geneza unui Don Juan, să ne povestească viața sa din copilărie şi tinerețe, să-l construiască pornind de la contextul relațiilor efemere ale vieții. Prin aceasta, Don Juan a devenit o personalitate reflectată, care ştia de idealitatea pe care o avea în reprezentarea tradițională. Voi explica îndată ce schimbare se petrece aici cu ideea. Când Don Juan e conceput muzical, aud în el întreaga infinitate a pasiunii, dar şi infinita ei putere, căreia nimic nu-i poate rezista; aud pofta sălbatică a dorinței, dar şi victoria absolută a acestei dorințe împotriva căreia orice rezistență ar fi zadarnică. Dacă uneori gândul se opreşte într-un obstacol, acesta are mai degrabă rolul de a încinge pasiunea decât de a-i sta într-adevăr împotrivă, plăcerea creşte, victoria e sigură iar obstacolul e doar un imbold. O astfel de viață agitată de elemente, cu putere demonică şi irezistibilă văd eu în Don Juan. Aceasta e idealitatea lui, de care mă pot bucura nestingherit, pentru că muzica nu mi-l prezintă ca pe o persoană sau un individ, ci ca pe o forță. Când Don Juan e conceput ca individ, el se află *eo ipso*[lxxxii] în conflict cu lumea înconjurătoare. Ca individ simte apăsarea şi lanțurile acesteia, ca individ măreț poate că le învinge, însă simțim imediat că piedicile şi dificultatea lor joacă aici un alt rol. Ele sunt cele care acaparează interesul. Dar prin aceasta, Don Juan se încadrează în categoria interesantului. Dacă, vorbind pompos, am vrea să-l prezentăm aici ca absolut victorios, am simți îndată insuficiența procedeului, întrucât nu e dat unui individ să fie în mod esențial victorios şi se resimte nevoia unei crize a conflictului. Obstacolul împotriva căruia trebuie să lupte individul poate fi de ordin exterior, nerezidând atât în obiect, cât în lumea înconjurătoare, sau poate fi constituit de obiectul însuşi. Primul tip de obstacol e cel care a preocupat aproape

toate concepţiile despre Don Juan, întrucât toţi au reţinut acel aspect al ideii că, în calitate de reprezentant al erosului, Don Juan trebuie să izbândească. Eu cred însă că abia subliniind al doilea tip de obstacol se deschide perspectiva către o concepţie semnificativă despre Don Juan, care să fie o imagine opusă celui muzical, în timp ce orice concepţie despre Don Juan aflată între acestea va conţine întotdeauna imperfecţiuni. Am avea atunci în Don Juanul muzical seducătorul extensiv, iar în celălalt, seducătorul intensiv. Ultimul nu e prezentat ca intrând dintr-o lovitură în stăpânirea obiectului său, nu e seducătorul în virtutea nemijlocirii, ci a reflecţiei. Ceea ce ne preocupă aici e viclenia, inventivitatea cu care ştie să se insinueze în inima unei fete, dominaţia pe care o are asupra ei, pe scurt, caracterul fascinant, calculat şi metodic al seducţiei. Nu mai contează aici numărul seduselor, ci arta, inventivitatea profundă, perfidia sagace puse în faptă pentru a seduce. Plăcerea ajunge până la urmă să ţină atât de mult de reflecţie, încât ajunge să difere de cea pe care o simte Don Juanul muzical. Acesta din urmă savurează satisfacerea plăcerii, iar Don Juanul reflexiv savurează înşelăciunea, viclenia. Nu mai e vorba de savurare nemijlocită, ci savurarea devine mai degrabă reflecţia asupra plăcerii. Concepţia lui Molière[lxxxiii] conţine o aluzie la aceasta, doar că nu i se dă suficientă atenţie, întrucât tot restul concepţiei abate atenţia de la ea. Dorinţa lui Don Juan se trezeşte pentru că vede o fată fericită lângă cel pe care-l iubeşte; ea începe prin gelozie. Acest interes nu ne-ar putea captiva în operă niciodată, tocmai pentru că Don Juan nu e un individ reflexiv. Când e conceput ca atare, nu poate fi atinsă o idealitate care să corespundă celei muzicale decât transferând cazul în domeniul psihologiei. Atunci atingem idealitatea intensităţii. De aceea Don Juan de Byron trebuie considerat un eşec, întrucât se dezvoltă ca o epopee. Don Juanul nemijlocit trebuie să seducă 1003 de femei, celui reflexiv îi ajunge una singură, iar ceea ce ne preocupă e modul cum o seduce. Seducţia Don Juanului reflexiv e o operă de artă, în care orice amănunt are semnificaţia sa specială; cea a Don Juanului muzical se petrece cât ai bate din palme, cât ai clipi, totul e mai repede făcut decât zis. Mi-amintesc de un tablou văzut cândva, reprezentând un tânăr, tipul de tânăr cu succes la fete. Intrase în joc cu nişte fetişcane, toate la vârsta primejdioasă, nici adulte, nici copile. Între altele se distrau sărind peste un şanţ. El stătea la marginea acestuia şi le ajuta să sară, luându-le de mijloc, ridicându-le uşor şi aşezându-le apoi jos de cealaltă parte. Era o privelişte

încântătoare şi-mi făcea aceeaşi plăcere să privesc băiatul ca şi fetele. M-am gândit atunci la Don Juan: frumoasele aleargă de bunăvoie în braţele sale, el le prinde şi, repede, iscusit, le depune pe cealaltă margine a şanţului vieţii.

Don Juanul muzical e absolut victorios şi, de aceea, fireşte, e în posesia absolută a oricărui mijloc ce poate duce la această izbândă; mai bine zis e într-o atât de absolută posesie a mijloacelor, încât aproape că n-are nevoie să le folosească, adică nu le foloseşte ca mijloace.

Îndată ce devine un individ reflexiv, se vede că există ceva numit mijloc. Dacă poetul i-l atribuie, însă face, în afara lui, atât de serioase rezistenţa şi obstacolul, încât victoria devine îndoielnică, Don Juan intră în categoria interesantului, iar în această privinţă pot fi imaginate mai multe concepţii despre Don Juan, până ajungem la ceea ce am numit mai devreme seducţie intensivă; dacă poetul îi refuză mijlocul, concepţia intră în categoria comicului. N-am pomenit o concepţie desăvârşită care să-l fi inclus în categoria interesantului; în schimb, cele mai multe concepţii despre Don Juan se apropie de comic. Faptul poate fi explicat prin revendicarea de la Molière şi comicul său subiacent, şi e meritul lui Heiberg de a fi devenit perfect conştient de acest lucru, motiv pentru care nu numai îşi numeşte piesa „teatru pentru marionete“, dar face comicul să mai apară şi în multe alte moduri. Îndată ce unei pasiuni reprezentate i se refuză mijlocul prin care poate fi satisfăcută, faptul poate duce la o întorsătură tragică sau comică. Prima nu poate fi produsă acolo unde ideea se vădeşte întru totul nejustificată şi de aceea e comicul atât de la îndemână. Dacă reprezint într-un individ pofta jocurilor de noroc şi îi dau pentru joc cinci taleri, întorsătura devine comică. Desigur, altfel stau lucrurile la Molière, dar se poate face o analogie. Dacă îl fac pe Don Juan să fie lipsit de parale, asaltat de creditori, îndată îşi pierde idealitatea pe care o are în operă iar efectul e comic. N-ar avea nici un rost ca faimoasa scenă comică din Molière[lxxxiv], care are mare valoare ca atare şi se potriveşte atât de bine în cadrul comediei sale, să treacă în operă, unde ar fi complet deplasată. Concepţia lui Molière tinde spre comic, ceea ce se vede nu numai din scena comică pe care am discutat-o, care, dacă ar fi un caz izolat, n-ar dovedi nimic, ci din întreaga structură a piesei, purtătoarea acestei amprente. Prima şi ultima replică a lui Sganarelle[lxxxv], începutul şi sfârşitul piesei o dovedesc cu prisosinţă. Sganarelle începe cu un elogiu la adresa unei prize de tabac,

ceea ce arată între altele că n-are prea multe de făcut în slujba lui Don Juan, sfârşind prin a se plânge că e singurul rămas nedreptăţit. Dacă ne gândim că Molière pune şi el statuia să vină să-l ia pe Don Juan şi că, în ciuda faptului că Sganarelle a fost şi el martorul acestei cumplite întâmplări, îi atribuie totuşi aceste cuvinte, de parcă ar vrea să spună că statuia, dacă tot şi-a găsit să facă dreptate pe pământ şi să pedepsească viciul, ar fi putut să se gândească şi la plata simbriei datorate lui Sganarelle pentru îndelungata şi credincioasa slujire a lui Don Juan, şi pe care stăpânul său nu i-o putuse plăti din cauza dispariţiei sale subite, dacă ne gândim la toate acestea, oricine va simţi desigur comicul din *Don Juan* de Molière. (Prelucrarea lui Heiberg, care are faţă de cea a lui Molière marele avantaj de a fi mai corectă, stârneşte şi ea felurite efecte comice, atribuindu-i lui Sganarelle câte o trăsătură înţeleaptă întâmplător, care ne face să vedem în el un derbedeu semidoct ce, după un număr de alte încercări nereuşite, sfârşeşte în cele din urmă ca slujitor al lui Don Juan). În piesă, Don Juan e orice altceva decât erou, e un prăpădit care probabil a căzut la examenul pentru atestat de funcţionar şi a ales un alt mod de viaţă. Aflăm, ce-i drept, că e fiul unui nobil care încearcă să-i inculce virtutea şi să-l îndemne la fapte nemuritoare prin invocarea renumelui strămoşilor, dar acest lucru e atât de neverosimil faţă de restul comportamentului, încât îţi vine să te întrebi dacă nu e vorba mai degrabă de o minciună scornită chiar de Don Juan. Comportamentul lui nu e prea cavaleresc, nu-l vezi croindu-şi drum cu spada în mână prin greutăţile vieţii, ci croind palme unuia sau altuia, ba aproape că ajunge să se ia la bătaie cu logodnicul unei fete. De aceea, dacă la Molière Don Juan e într-adevăr un cavaler, dramaturgul ştie de minune cum să ne facă să uităm acest lucru, prezentându-ne un bătăuş, un dezmăţat oarecare, mereu gata să se ia la păruială. Cine a avut vreodată ocazia să observe un astfel de dezmăţat, ştie că soiul acesta de oameni are o predilecţie pentru mare, şi de aceea i se va părea normal ca Don Juan, punând ochii pe nişte fuste, să pornească după ele într-o barcă, la Kallebostrand[lxxxvi], într-o aventură de duminică pe mare, iar barca să se răstoarne. Don Juan şi Sganarelle sunt la un pas de a-şi pierde viaţa, fiind salvaţi într-un târziu de Pedro şi de Lucas lunganul, care mai înainte au făcut rămăşag dacă e vorba de oameni sau de nişte bolovani, pariu care-l costă pe Lucas o marcă şi opt şilingi, sumă aproape prea mare pentru Lucas şi Don Juan. Părându-i-se normale toate acestea, cititorul va fi o clipă

tulburat când află că Don Juan e cel care a sedus-o pe Elvira[lxxxvii], a ucis Comandorul etc., lucruri pe care le va găsi extrem de neverosimile, trebuind să le declare şi pe acestea, pentru a restabili armonia, minciuni. Dacă Sganarelle e cel care trebuie să ne dea o imagine a pasiunii ce se dezlănţuie în Don Juan, limbajul său e atât de burlesc, încât nu poţi să nu râzi, de pildă când Sganarelle îi spune lui Gusmann[lxxxviii] că Don Juan, pentru a o cuceri pe cea râvnită, ar fi în stare să se însoare cu câinele şi pisica ei, ba, şi mai rău, te-ar lua şi pe tine! Sau când observă că stăpânul său nu e incredul doar faţă de iubire, ci şi faţă de medicină.

Dacă modul comic în care Molière îl concepe pe Don Juan ar fi corect, nu l-aş mai discuta aici, întrucât în această cercetare nu am de-a-face decât cu concepţia ideală şi cu importanţa muzicii pentru aceasta. M-aş mulţumi atunci să atrag atenţia asupra remarcabilului fapt că doar în muzică a fost conceput Don Juan la modul ideal, în idealitatea pe care o are reprezentarea sa tradiţională medievală. Lipsa unei concepţii ideale în mediul oferit de cuvânt ar putea constitui o dovadă indirectă pentru exactitatea tezei mele. Dar pot să fac aici mai mult, tocmai fiindcă Molière nu tratează subiectul corect; el a fost împiedicat să păstreze la Don Juan ceva din idealitate, aşa cum era în reprezentarea tradiţională. Arătând acest lucru se vădeşte că idealul nu e exprimabil decât prin muzică şi astfel revin din nou la teza mea.

Încă din primul act din *Don Juan* de Molière, Sganarelle are un foarte lung monolog în care ne dă o idee despre pasiunea neţărmurită a stăpânului său şi despre multitudinea aventurilor sale. Acest monolog corespunde în operă celei de-a doua arii a slujitorului. El nu are alt efect în afara comicului, dar în concepţia lui Heiberg comicul e mai pur decât la Molière. În schimb, acesta din urmă încearcă să ne facă să bănuim forţa lui Don Juan, dar fără succes; doar muzica poate să concilieze cele două aspecte, fiindcă descrie în acelaşi timp comportamentul lui Don Juan, ne face să ascultăm puterea seducţiei sale şi, totodată, în faţa noastră e desfăşurată lista cuceririlor sale. La Molière, statuia vine în ultimul act să-l ia pe Don Juan. Chiar dacă poetul a căutat să motiveze această apariţie printr-un avertisment, totuşi această piatră rămâne un obstacol din punct de vedere dramatic. Dacă Don Juan e conceput ca o forţă, ca o pasiune, cerul însuşi ar trebui să se pună în mişcare. Dacă nu, e destul de îndoielnică folosirea unor astfel de metode. Comandorul n-are de fapt de ce să se deranjeze, fiindcă îi

e mult mai simplu domnului Paaske[lxxxix] să-l bage pe Don Juan la închisoare. Ar fi întru totul în spiritul comediei moderne, care nu are nevoie de forţe atât de mari pentru a distruge, tocmai pentru că forţele care o pun în mişcare nu sunt nici ele atât de grandioase. Acestui tip de comedie i s-ar potrivi foarte bine să-l lase pe Don Juan să cunoască limitele banale ale realităţii. Întoarcerea Comandorului e perfect justificată în operă, dar acolo apariţia sa are forţa adevărului ideal. Muzica face îndată din Comandor mai mult decât un individ oarecare, vocea sa capătă amploarea unui glas de stafie. În operă, Comandorul e de asemenea conceput cu seriozitate estetică, la fel ca Don Juan. La Molière, Comandorul soseşte cu o gravitate şi o greutate etică aproape ridicole; în operă, soseşte cu lejeritatea proprie esteticului, cu adevărul propriu metafizicii. Nici o forţă din piesă, nici o forţă din lume nu l-a putut înfrâna pe Don Juan, doar un spirit, o stafie o poate face. Dacă înţelegem cum trebuie acest lucru, el va ilumina şi concepţia despre Don Juan. Un spirit, o stafie înseamnă o reproducere, acesta e secretul, care constă în revenire, însă Don Juan poate orice, poate rezista oricui, cu excepţia reproducerii vieţii, tocmai pentru că el e viaţă nemijlocit senzuală, a cărei negaţie e spiritul.

Aşa cum e conceput de Molière, Sganarelle devine un personaj inexplicabil, cu un caracter extrem de confuz. Ceea ce deranjează aici e din nou faptul că Molière a păstrat ceva din tradiţie. Don Juan e o forţă, ceea ce se vădeşte în raporturile sale cu Leporello. Acesta se simte atras de Don Juan, copleşit, absorbit de acesta şi devine un simplu instrument al voinţei stăpânului său. Tocmai această simpatie obscură, impenetrabilă face din Leporello un personaj muzical şi mi se pare absolut natural că nu e în stare să se desprindă de Don Juan. Cu Sganarelle lucrurile stau altfel. La Molière, Don Juan e un individ oarecare, iar Sganarelle intră în relaţie cu el ca individ. Dacă Sganarelle se simte legat de Don Juan foarte strâns, e cel puţin rezonabil din punct de vedere estetic să te întrebi cum se explică aşa ceva. Zadarnic îl face Molière să spună că nu se poate despărţi de Don Juan, cititorul sau spectatorul nu văd nici un motiv raţional pentru una ca asta, or, tocmai de un motiv raţional ar fi nevoie. Inconstanţa lui Leporello e bine motivată în operă, tocmai pentru că în raport cu Don Juan el este mai aproape de a fi o conştiinţă individuală, iar viaţa lui Don Juan se reflectă de aceea în el în mod diferit, fără ca totuşi Leporello să fie în stare s-o pătrundă. La Molière, Sganarelle e ba mai rău, ba mai bun decât Don Juan,

dar rămâne inexplicabil de ce nu-l părăseşte, mai ales că nici măcar nu-şi primeşte simbria. De aceea, dacă e să ne imaginăm în Sganarelle o unitate care să corespundă obscurităţii muzicale simpatetice pe care o are Leporello în operă, atunci nu ne rămâne decât să-l considerăm parţial imbecil. Avem aici alt exemplu pentru felul în care elementul muzical are nevoie să fie scos în evidenţă pentru ca Don Juan să fie conceput în adevărata sa idealitate. Greşeala lui Molière nu e că l-a conceput dintr-un punct de vedere comic, ci că n-a făcut-o cum trebuie.

La Molière, Don Juan e de asemenea un seducător, dar piesa nu ne dă decât o slabă idee despre aceasta. Faptul că Elvira devine la Molière soţia lui Don Juan nu e adevărat din punct de vedere estetic, dar e util pentru efectul comic. Se vede de la început că avem de-a face cu o persoană obişnuită, promiţând căsătoria unei tinere pentru a o înşela. În acest context, Elvira îşi pierde toată ţinuta ideală pe care o are în operă, unde apare înarmată cu toată demna ei feminitate; aici, dimpotrivă, ne-o putem imagina având înscrisuri de căsătorie şi alte documente, iar Don Juan îşi pierde ambiguitatea seducătoare de a fi în acelaşi timp tânăr şi un soţ experimentat, adică experimentat în cele extraconjugale. Diverse replici ale lui Sganarelle ne luminează asupra felului cum stăpânul său a înşelat-o pe Elvira, asupra mijloacelor cu care a ademenit-o să iasă din mănăstire; dar cum scena de seducţie care are loc în piesă nu ne dă ocazia să admirăm arta lui Don Juan, încrederea noastră în comentariile slujitorului este desigur vagă. E adevărat că Don Juan fiind comic la Molière, acest supliment de informaţie nu este necesar; dar cum autorul îşi propune să ne facă să înţelegem că Don Juan este într-adevăr eroul Don Juan, seducătorul Elvirei şi ucigaşul comandorului, vedem greşeala lui Molière şi ajungem să ne întrebăm dacă ea nu se explică până la urmă prin imposibilitatea de a-l reprezenta pe Don Juan ca seducător, altfel decât cu ajutorul muzicii, sau, cum am mai arătat, intrând în domeniul psihologiei, care însă nu poate suscita interes dramatic. La Molière nici nu-l auzim pe Don Juan înşelându-le pe cele două copile, Mathurine[xc] şi Charlotte, seducţia are loc în afara scenei, şi cum Molière ne face iar să presupunem că Don Juan le-a promis că se va însura cu ele, nu dobândim nici aici o impresie prea bună despre talentul său de seducător. Să înşeli o fată promiţându-i căsătoria e o artă cum nu se poate mai rudimentară, iar dacă un ins e destul de josnic pentru a face una ca asta nu rezultă deloc că ar fi de talia lui Don Juan. Singura

scenă care pare a vrea să ni-l prezinte pe Don Juan în activitatea sa nu tocmai seducătoare de seducător e scena cu Charlotte.[xci] Însă, a-i spune unei tinere ţărănci că e frumoasă, că are ochi strălucitori, a o ruga să se întoarcă pentru a-i contempla formele, nu trădează nimic neobişnuit la Don Juan, ci înfăţişează doar un fustangiu care priveşte o fată precum geambaşul un cal. Îi putem concede scenei un efect comic, iar dacă n-ar trebui să aibă decât acest efect comic nici n-aş mai discuta-o aici. Dar această încercare a lui, cunoscută nouă, nu se află în nici un raport cu numeroasele aventuri pe care trebuie să le fi avut, astfel încât această scenă contribuie direct sau indirect la vădirea imperfecţiunilor comediei. Molière pare a fi voit să scoată mai mult din Don Juan, pare a fi voit să păstreze în el idealul, dar îi lipseşte mediul şi, de aceea, tot ce se petrece devine destul de neînsemnat. În general se poate spune că în *Don Juan* de Molière nu aflăm că ar fi vorba de un seducător decât la modul istoric; din punct de vedere dramatic acest lucru nu e vizibil. Scena cu Charlotte şi Mathurine[xcii] e cea în care apare el în plină acţiune; le duce pe amândouă cu vorba, făcând-o pe fiecare dintre ele să creadă că ei i-a promis căsătoria. Aşadar, ce ne reţine aici atenţia nu e arta lui de seducător, ci o banală intrigă de teatru.

Spre încheiere aş putea să luminez cele expuse până acum pornind de la o remarcă făcută adesea: că Don Juan e la Molière mai moral decât la Mozart. Dar acesta este, dacă îl înţelegem cum trebuie, tocmai un motiv de laudă la adresa operei. În operă nu e vorba doar de un seducător oarecare, ci Don Juan este seducătorul şi nu se poate nega faptul că muzica e, în detaliile ei, adesea destul de seducătoare. Aşa şi trebuie, şi tocmai în aceasta constă măreţia ei. De aceea, a spune că opera e imorală este o prostie afirmată de nişte inşi care nu ştiu să conceapă întregul, prinşi fiind de detalii. Tendinţa definitivă a operei e morală în cel mai înalt grad, iar impresia ei, absolut fermecătoare, pentru că totul e măreţ, totul are un pathos autentic, fără fard, pasiunea plăcerii nu mai puţin decât pasiunea seriozităţii, cea a bucuriei nu mai puţin decât cea a furiei.

### *3. Structura muzicală a operei*

Titlul acestei părţi poate fi considerat deja destul de lămuritor, totuşi aş vrea să atrag atenţia, pentru orice eventualitate, că nu intenţionez nicidecum o evaluare estetică a lui Don Juan, nici un rezumat al structurii dramatice a

textului. Astfel de analize trebuie făcute circumspect, mai ales când e vorba de opere clasice. Voi repeta deci ceea ce am subliniat deseori mai sus: Don Juan nu poate fi exprimat decât prin muzică, după cum m-am convins eu însumi ascultând; trebuie deci să am grijă să evit orice intervenţie în afara acestei arte; fără aşa ceva, zadarnic admiri muzica acestei opere, căci înţelesul ei absolut nu e surprins. Nici Hotho n-a scăpat de această falsă abstracţiune; de aici vine faptul că analiza sa nu poate fi considerată satisfăcătoare, oricât ar fi el de talentat. Stilul său, expunerea, reproducerea sunt vioaie, alerte; dar categoriile sale rămân vagi şi cețoase, iar concepţia sa despre Don Juan nu e pătrunsă de o singură idee, ci difuză. Pentru el, Don Juan e un seducător. Dar numai această categorie e vagă, încât trebuie precizat în ce sens este el astfel, aşa cum am încercat să fac. Despre acest seducător, Hotho spune o mulțime de lucruri adevărate în sine, dar întrucât se lasă prea mult în voia ideilor generale, seducătorul devine atât de reflectat, încât încetează să fie absolut muzical. Comentatorul analizează scenă după scenă, dă comentariului amprenta individualităţii sale, uneori chiar prea mult. După care descrie în termeni simpatetici frumusețea, bogăţia şi diversitatea modului în care Mozart a exprimat toate acestea. Dar această încântare lirică în faţa muzicii lui Mozart nu ajunge, şi oricât de bine îl drapează pe erou, oricât de frumoasă e exprimarea, Don Juan al lui Mozart nu e prin această concepţie recunoscut în valabilitatea sa absolută. Spre această recunoaştere năzuiesc, întrucât ea e totuna cu adevărata înțelegere ce constituie obiectul acestei cercetări. N-am intenţia de a cerceta toată opera, ci întregul ei, nici părţile luate separat, ci pe cât posibil aş vrea să le încorporez în cercetare, nevăzându-le în afara legăturii cu întregul, ci în interiorul acesteia.

Într-o piesă, interesul principal se adună în mod cu totul natural în jurul eroului; celelalte personaje nu au în raport cu el decât o semnificaţie subordonată şi relativă. Însă, pe măsură ce reflecţia interioară a piesei iese la iveală cu forţa sa separatoare, dobândesc şi personajele secundare un grad relativ al absolutului, dacă pot spune aşa. Acesta nu e un defect, ci mai degrabă o calitate, la fel cum acea contemplare a lumii care vede numai indivizii ieşiţi din comun şi semnificaţia lor în evoluţia lumii, dar nu-i ia în seamă pe cei din plan secund, este, ce-i drept, într-un anumit sens superioară, însă rămâne totuşi inferioară celei care distinge şi cele măruntele, care subliniază şi valabilitatea lor. Dramaturgului acest lucru nu-

i va reuşi decât în măsura în care nu rămâne nimic incomensurabil, nimic din atmosfera care precedă drama, adică nimic din atmosfera ca atmosferă, ci totul e convertit în sfânta monedă[xciii] dramatică: acţiune şi situaţie. În măsura în care acest lucru îi reuşeşte dramaturgului, impresia totală pe care o lasă opera sa va fi mai puţin una de atmosferă, cât un gând, o idee. Cu cât impresia totală a piesei e mai legată de atmosferă, cu atât mai mult putem fi siguri că poetul însuşi a presimţit tema în chiar această atmosferă, dezvoltând-o treptat din aceasta, fără a o fi prins în idee şi fără a face ideea să se dezvolte dramatic. O astfel de piesă suferă de un neobişnuit exces al lirismului. Acesta e un defect la o piesă, nu şi la o operă. Opera îşi păstrează unitatea în tonalitatea fundamentală pe care se bazează totul.

Ceea ce am spus în legătură cu efectul dramatic total e valabil şi pentru părţile dramei. Dacă ar trebui să desemnez efectul dramei cu un singur cuvânt, distingându-l de cel produs de toate celelalte genuri poetice, aş spune că drama are efect prin simultaneitate. În dramă văd diferitele momente separate puse în unitatea situaţiei, a acţiunii. Cu cât momentele disparate sunt mai separate, cu cât situaţia dramatică e mai reflectată, cu atât unitatea dramatică va fi mai puţin de atmosferă şi cu atât mai mult va fi o idee precisă. Dar opera nu poate să fie în totalitatea ei la fel de reflectată cum e drama propriu-zisă şi la fel stau lucrurile şi cu situaţia muzicală care este, ce-i drept, dramatică, dar îşi are unitatea în atmosferă. Situaţia muzicală îşi are simultaneitatea ei, la fel ca orice situaţie dramatică, dar acţiunea forţelor rezultă într-o consonanţă, un acord, e armonie, iar impresia creată de situaţia muzicală este unitatea produsă de auzirea simultană a ceea ce răsună simultan. Cu cât drama e mai reflectată, cu atât atmosfera se precizează în acţiune. Cu cât e mai puţină acţiune, cu atât predomină elementul liric. Acest fapt e perfect în ordine la operă. Opera n-are ca scop imanent descrierea de caractere şi acţiunea, nefiind destul de pătrunsă de reflecţie pentru aceasta. În schimb, în operă îşi găseşte expresia pasiunea nereflectată, substanţială. Situaţia muzicală constă în unitatea atmosferei, în multitudinea de voci distincte. Specificitatea muzicii stă tocmai în acest fapt, că poate păstra multitudinea vocilor în unitatea atmosferei. Când folosim în vorbirea curentă expresia „pluralitatea vocilor“, desemnăm adesea o unitate care e rezultatul final; ceea ce nu e cazul în muzică.

Interesul dramatic cere o progresie rapidă, un ritm animat, ceea ce am

putea numi acceleraţia imanentă căderii. Cu cât drama e mai pătrunsă de reflecţie, cu atât mai de neoprit este acceleraţia. Dacă, dimpotrivă, momentul liric sau epic predomină unilateral, observăm o anumită amorţire care adoarme situaţia, făcând procesul şi progresul dramatic greoaie şi dificile. Această grabă nu face parte din esenţa operei, care e, dimpotrivă, caracterizată printr-o anumită lentoare, un anumit mod de a se întinde în timp şi spaţiu. Acţiunea n-are nici viteza căderii, nici direcţia ei, ci se mişcă mai degrabă orizontal. Atmosfera nu e sublimată în caracter şi acţiune; ca urmare, într-o operă acţiunea nu poate fi decât nemijlocită.

Dacă aplicăm cele dezvoltate până acum la opera *Don Juan* vom avea prilejul să o vedem în adevărata ei valabilitate clasică. Don Juan e eroul din operă, asupra lui se concentrează interesul principal; în plus, el e cel care conferă interes tuturor celorlalte personaje. Nu trebuie însă să înţelegem că ar face-o în mod exterior, ci secretul acestei opere constă tocmai în faptul că eroul ei este totodată forţa celorlalte personaje, viaţa lui Don Juan fiind principiul lor vital. Pasiunea lui pune în mişcare celelalte pasiuni, are ecou peste tot, îşi găseşte răsunet în gravitatea comandorului, în supărarea Elvirei, în ura Annei, în suficienţa lui Ottavio, în angoasa Zerlinei, în amărăciunea lui Masetto, în zăpăceala lui Leporello. Ca erou al operei, Don Juan îi dă acesteia numele; i-l dă aşa cum o fac în general eroii, însă el e mai mult, fiind, ca să zic aşa, cel care dă tuturor numele. Orice altă existenţă e derivată dintr-a lui. Dacă-i cerem unei opere să-şi găsească unitatea într-o tonalitate fundamentală vom vedea că un subiect mai desăvârşit pentru operă decât Don Juan nici nu poate fi gândit. Această tonalitate fundamentală poate fi uneori exterioară forţelor piesei şi să le susţină pe acestea. Ca exemplu pentru o astfel de operă aş putea aminti de *La Dame Blanche*[xciv]; dar o astfel de unitate e în raport cu opera o determinare suplimentară a liricului. În *Don Juan*, tonalitatea fundamentală nu e nimic altceva decât chiar forţa fundamentală a operei, iar aceasta e întruchipată de Don Juan, care însă, tocmai pentru că în esenţă nu e personaj, ci însăşi viaţa, este absolut muzical. Celelalte apariţii din operă nu sunt nici ele personaje, ci în mod esenţial pasiuni, puse ca premise de Don Juan şi astfel devin la rândul lor muzicale. Aşa cum Don Juan îi cuprinde pe toţi, şi restul personajelor se strâng în jurul lui Don Juan, fiind concluziile exterioare la care ajunge mereu viaţa sa. Acest rol central absolut pe care îl joacă viaţa muzicală a lui Don Juan face ca forţa iluziei

din această operă să fie mai copleşitoare decât în oricare alta, iar viaţa ei ne smulge şi pe noi în torentul de viaţă al piesei. Datorită ubicuităţii muzicalului în această lucrare, e suficient să asculţi chiar şi o mică parte pentru a te entuziasma; chiar dacă ajungi pe la mijlocul spectacolului eşti numaidecât în punctul central, pentru că acesta, care e viaţa lui Don Juan, e pretutindeni. E o veche experienţă faptul că dubla concentrare, pentru două simţuri deodată, nu e plăcută, şi astfel e adesea deranjant când trebuie să foloseşti mult văzul concomitent cu auzul. Există de aceea tendinţa de a închide ochii când asculţi muzică. Acest fapt e valabil în grad mai mare sau mai mic pentru orice muzică, iar pentru *Don Juan, in sensu eminentiori*[xcv]. Când ochiul e ocupat, impresia e tulburată, pentru că unitatea dramatică înfăţişată acestuia e cu totul secundară şi defectuoasă în comparaţie cu unitatea muzicală auzită în acelaşi timp. M-am convins de asta prin proprie experienţă. Am stat aproape de scenă[xcvi], apoi m-am îndepărtat din ce în ce mai mult căutând un colţ al teatrului unde să mă pot ascunde cu totul în această muzică. Cu cât o înţelegeam mai bine sau credeam că o înţeleg, cu atât mă îndepărtam mai mult de ea, nu din răceală, ci din iubire, pentru că înţelegerea ei cere distanţă. Acest fapt a avut urmări stranii şi misterioase pentru viaţa mea. Au fost vremuri când aş fi dat orice pentru un bilet; acum nu mai am nevoie să dau nici măcar un taler pentru asta. Stau afară pe hol, mă sprijin de peretele care mă desparte de locurile spectatorilor, acolo efectul e cel mai puternic, e o lume în sine, despărţită de mine, nu pot vedea nimic, dar e suficient de aproape pentru a auzi – şi totuşi nesfârşit de departe.

Personajele din operă nu trebuie să fie atât de pătrunse de reflecţie încât să devină transparente, iar de aici rezultă faptul subliniat în cele precedente că situaţia nu poate fi pe de-a-ntregul dezvoltată sau emanată, ci e într-un anumit grad purtată de o atmosferă. La fel stau lucrurile şi cu acţiunea dintr-o operă. Ceea ce numim acţiune în sens strict, fapta săvârşită cu conştiinţa unui scop, nu-şi poate găsi expresia în muzică, dar ceea ce am putea numi acţiune nemijlocită o poate face. Ambele cazuri sunt valabile pentru *Don Juan*. Acţiunea e acţiune nemijlocită; în această privinţă fac trimitere la cele de mai sus, unde am explicat în ce sens e Don Juan un seducător. Acţiunea fiind nemijlocită, este întru totul în ordine că ironia predomină atât de mult în această piesă; pentru că ironia disciplinează viaţa nemijlocită. Astfel, spre a da un singur exemplu, întoarcerea Comandorului

e o imensă ironie[xcvii], pentru că Don Juan poate învinge orice piedică, însă, după cum se ştie, o stafie nu poate fi omorâtă. Situaţia e pe de-a-ntregul purtată de atmosferă; în această privinţă vreau să amintesc de importanţa lui Don Juan pentru întreg şi de existenţa relativă a celorlalte personaje în raport cu el. Voi lămuri ce vreau să spun examinând mai îndeaproape o situaţie. Aleg prima arie a Elvirei[xcviii]. Orchestra cântă preludiul, Elvira intră în scenă. Pasiunea care clocoteşte în pieptul ei are nevoie de aer, iar cântecul o ajută să-l respire. Dar aici e prea mult lirism ca să fie într-adevăr vorba de o situaţie; aria ei ar fi de aceeaşi natură cu monologul unei drame. Diferenţa ar consta doar în faptul că monologul prezintă mai ales universalul la modul individual, iar aria individualul la modul universal. Dar, cum spuneam, ar fi prea puţin pentru o situaţie. De aceea, lucrurile nici nu se întâmplă astfel. În fundal îi vedem pe Don Juan şi Leporello aşteptând concentraţi să apară doamna pe care au observat-o la fereastră. Dacă ar fi vorba de o dramă, situaţia n-ar consta în faptul că Elvira se află în prim-plan, iar Don Juan în fundal, ci în întâlnirea lor neaşteptată. Interesul s-ar concentra asupra modului în care are putea Don Juan să iasă cu faţa curată din împrejurare. Şi în operă întâlnirea îşi are importanţa ei, însă una secundară. Întâlnirea trebuie văzută, situaţia muzicală trebuie auzită. Unitatea situaţiei e unisonul în care Elvira şi Don Juan îşi armonizează vocile. De aceea e foarte potrivit faptul că Don Juan stă cât mai departe cu putinţă, fiindcă nu trebuie văzut de Elvira şi nici de spectatori. Începe aria Elvirei. Nu ştiu să numesc altfel pasiunea ei decât iubire amestecată cu ură, o pasiune amestecată, însă debordantă şi răsunătoare. Elvira a căzut pradă unei agitaţii interioare, reuşeşte să tragă aer în piept, oboseşte o clipă, aşa cum se întâmplă cu orice răbufnire pasionată, apoi muzica face o pauză. Dar neliniştea ei interioară arată destul de evident că pasiunea încă n-a răbufnit îndeajuns; diafragma urii trebuie să vibreze şi mai tare. Dar ce stimulent ar putea provoca această zguduire? Nu poate fi decât unul singur – batjocura lui Don Juan. De aceea Mozart a folosit pauza într-un mod pe care, dacă aş fi grec, l-aş numi cu totul divin, spre a strecura în ea batjocura lui Don Juan. Acum pasiunea se încinge şi mai tare, clocoteşte şi izbucneşte prin sunet. Se repetă încă o dată şi atunci o cuprinde un cutremur interior, furia şi durerea se revarsă ca un torent de lavă în cunoscuta tiradă cu care se termină aria. Se vede aici ce înţeleg când spun că Don Juan îşi găseşte ecoul în Elvira, că acestea nu sunt vorbe goale. Spectatorul nu trebuie să-l

vadă pe Don Juan, nu trebuie să-l vadă împreună cu Elvira în unitatea situaţiei, ci trebuie să-l audă în Elvira, din Elvira; pentru că deşi Don Juan e cel care cântă, el cântă în aşa fel încât auzului ascultătorului, cu cât e mai dezvoltat, cu atât i se pare mai mult că vocea acestuia vine din Elvira. La fel cum iubirea îşi creează obiectul, tot aşa şi amărăciunea. Elvira pare că e posedată de diavol. Această pauză şi vocea lui Don Juan fac situaţia dramatică, însă unitatea din pasiunea Elvirei în care îşi găseşte ecoul Don Juan, în timp ce e stârnită chiar de acesta, face situaţia să fie muzicală.[63] Această situaţie e, ca situaţie muzicală, fără egal. Dacă, în schimb, Don Juan e un personaj, iar Elvira la fel, situaţia e greşită, pentru că este nepotrivit să o laşi pe Elvira în avanscenă cu imprecaţiile ei şi să-l pui pe Don Juan să-şi bată joc de ea în fundal; pentru că atunci ar trebui să-i aud împreună, fără a mi se da totuşi mijlocul pentru aceasta, şi în ciuda faptului că ambii sunt personaje care nu se pot armoniza nicicum. Dacă sunt personaje, întâlnirea lor constituie situaţia.

Am observat mai sus că în operă nu se cere, ca în dramă, graba, accelerarea crescândă şi că situaţia poate să se dezvolte treptat. Însă faptul nu trebuie să degenereze în permanente opriri. Ca exemplu pentru adevărata cale de mijloc voi pomeni situaţia recent analizată, nu pentru că aceasta ar fi singura din Don Juan, sau cea mai desăvârşită, dimpotrivă, toate sunt astfel şi toate sunt desăvârşite, însă cititorul şi-o aminteşte cel mai bine pe aceasta. Şi totuşi mă apropii aici de un punct delicat, pentru că recunosc că există două arii care trebuie să dispară, întrucât, oricât de perfecte ar fi în sine, deranjează şi fac lucrurile să stagneze. Aş vrea să ţin secret acest lucru, dar nu poate fi de folos, adevărul trebuie să iasă la lumină. Dacă le dăm la o parte, tot restul rămâne la fel de desăvârşit. Una e aria lui Ottavio, cealaltă a Annei[xcix], ambele fiind mai degrabă piese de concert decât muzică dramatică, aşa cum în general Ottavio şi Anna sunt personaje mult prea neînsemnate pentru a îndrăzni să oprească mersul lucrurilor. Dacă lăsăm la o parte aceste arii, opera are un ritm dramatic muzical perfect, mai desăvârşit ca al oricărei alte opere.

Ar merita desigur să examinăm fiecare situaţie în parte, nu spre a le însoţi de semne de exclamare, ci spre a arăta importanţa lor, valabilitatea lor ca situaţie muzicală. Dar astfel am depăşi limitele micii cercetări de faţă. Aici a fost important mai cu seamă să subliniem rolul central al lui Don Juan în întreaga operă. La fel stau lucrurile cu fiecare situaţie în parte.

Voi lămuri mai îndeaproape sus-pomenitul rol central al lui Don Juan în operă, privind la celelalte personaje din piesă în raport cu el. Aşa cum într-un sistem solar corpurile cereşti, care îşi primesc lumina de la soarele central, nu sunt mereu decât pe jumătate luminate, anume pe partea dinspre soare, la fel stau lucrurile cu personajele acestei piese. Doar un moment al vieţii are parte de lumină latura lor întoarsă spre Don Juan, în rest ele sunt obscure şi opace. Acest lucru nu trebuie luat în sensul mărginit conform căruia fiecare dintre aceste personaje ar fi câte o pasiune abstractă, Anna fiind, de exemplu, ura, Zerlina uşurătatea. Astfel de consideraţii lipsite de gust nu-şi au defel locul aici. Pasiunea fiecăruia e concretă, însă concretă în sine, nu concretă în personalitate sau, spre a mă exprima mai cu exactitate, restul personalităţii e absorbit de această pasiune. Ceea ce e absolut în ordine, fiindcă avem de-a face cu o operă. Această obscuritate, această comunicare plină de taină cu Don Juan, prin simpatie sau antipatie, face toate personajele să fie muzicale şi, ca urmare, întreaga operă consună în Don Juan. Singura figură care pare să constituie o excepţie este, fireşte, Comandorul; dar tocmai din acest motiv piesa e înţelept organizată, în aşa fel încât acesta se află oarecum în afara piesei, sau la graniţele ei; cu cât ar apărea mai mult Comandorul, cu atât opera ar înceta să mai fie absolut muzicală. De aceea, Comandorul e mereu ţinut în fundal şi cât mai nebulos cu putinţă. El reprezintă propoziţia subordonată antepusă, cea plină de forţă, şi pe cea postpusă şi îndrăzneaţă, între care se află propoziţia principală, Don Juan, iar conţinutul bogat al acesteia din urmă este substanţa operei. Comandorul nu apare decât de două ori. Prima oară e noapte; el se află în fundalul scenei, unde nu poate fi văzut, dar îl auzim prăbuşindu-se lovit de spada lui Don Juan. Aici seriozitatea sa se vădeşte şi mai tare prin comparaţie cu batjocura parodiatoare a lui Don Juan, fapt minunat exprimat de Mozart prin muzică. Încă de aici seriozitatea sa e prea profundă pentru a aparţine unui om; Comandorul e spirit înainte să moară. A doua oară se arată ca duh, iar vocea tunătoare a cerului răsună în vorbele sale grave, solemne, dar la fel cum e transfigurat Comandorul, tot astfel şi vocea sa e transfigurată într-o voce mai mult decât omenească, iar Comandorul nu mai vorbeşte, ci judecă.

După Don Juan, cel mai important personaj din piesă este evident Leporello. Raportul său cu stăpânul nu se explică decât prin muzică, fiind ininteligibil fără aceasta. Dacă Don Juan ar fi o personalitate reflectată,

Leporello ar fi un şi mai mare ticălos decât el şi ar fi inexplicabil cum poate Don Juan să exercite atâta putere asupra lui, singurul motiv posibil fiind că îl plăteşte mai bine ca alţii, motiv pe care totuşi Molière nu pare a fi vrut să-l folosească, întrucât îl arată pe Don Juan lipsit de bani. Dacă în schimb persistăm în a vedea în Don Juan personificarea vieţii nemijlocite, e uşor de înţeles că poate avea o influenţă decisivă asupra lui Leporello, care e asimilat de el până devine aproape un organ al lui Don Juan. Leporello e, într-un anumit sens, mai aproape de a fi o conştiinţă personală decât Don Juan, dar spre a deveni o astfel de conştiinţă ar trebui să îşi dea seama de raportul său cu Don Juan, ceea ce însă nu poate, nefiind în stare să rupă vraja. Şi aici se poate spune că, îndată ce i se oferă replica, Leporello trebuie să devină în ochii noştri un personaj transparent. Şi în raportul lui Leporello cu Don Juan există ceva erotic, o forţă care-l leagă împotriva voinţei lui; dar în această ambiguitate el este muzical şi Don Juan îşi găseşte mereu ecoul în el; lucru pentru care o să dau mai târziu un exemplu, spre a arăta că nu-i doar o simplă frază.

Cu excepţia Comandorului, toate personajele se află în raporturi erotice cu Don Juan. Don Juan nu are nici o putere asupra Comandorului, acesta fiind o conştiinţă; ceilalţi sunt în puterea lui. Elvira îl iubeşte şi astfel e în puterea lui, Anna îl urăşte şi astfel e în puterea lui, Zerlina se teme de el şi astfel e în puterea lui, Ottavio şi Masetto se implică şi ei de dragul puternicelor legături de sânge.

Dacă priveşte o clipă înapoi spre cele expuse până acum, cititorul va vedea poate că şi aici am arătat diferite aspecte ale raportului în care se află ideea de Don Juan cu muzicalul, ale felului cum acest raport e constitutiv pentru întreaga operă şi ale modului cum acest fapt e valabil şi pentru părţile operei. Aş putea să mă opresc aici, dar de dragul unei şi mai mari completitudini voi ilustra acest fapt parcurgând câteva părţi ale piesei. Alegerea nu trebuie să fie întâmplătoare. Aleg în acest scop uvertura, care redă cu siguranţă tonalitatea fundamentală a operei într-o formă densă şi concentrată; mai aleg apoi cel mai epic şi cel mai liric moment din piesă, spre a arăta că perfecţiunea operei se păstrează chiar şi în clipele aflate la limita extremă, că dramatismul muzical e menţinut şi că Don Juan e cel care reprezintă baza muzicală a operei.

Nu e aici momentul să expun ce importanţă are uvertura în general pentru operă, vreau doar să subliniez că, prin aceea că opera cere o

uvertură, reiese în mod suficient predominaţia liricului, şi că efectul urmărit prin ea este producerea unei atmosfere, ceea ce nu stă în puterea dramei, întrucât în ea totul trebuie să fie transparent. E deci firesc să fie la urmă compusă uvertura, pentru ca artistul însuşi să fie întru totul pătruns de muzică. Din acest motiv, uvertura ne dă, în general, ocazia să aruncăm o privire profundă asupra compozitorului şi asupra relaţiilor sale sufleteşti cu muzica sa. Dacă n-a reuşit să prindă elementul ei central, dacă nu se află într-un raport mai profund cu tonalitatea fundamentală a operei, acest fapt va fi trădat fără echivoc în uvertură; aceasta devine atunci un agregat al punctelor principale legate între ele printr-o vagă asociaţie de idei, nu însă o totalitate care să conţină cele mai profunde lămuriri despre conţinutul muzicii, aşa cum s-ar cuveni. O astfel de uvertură e de aceea în general cu totul arbitrară, oricât de lungă sau scurtă ar fi, iar elementul de unitate, continuitatea pot fi întârziate oricât, întrucât e vorba doar de asociaţii de idei. De aceea uvertura e adesea o ispită primejdioasă pentru compozitorii de mâna a doua, care ajung astfel uşor să se autoplagieze, să-şi fure din propriul buzunar, ceea e e foarte supărător. E aşadar limpede că uvertura nu trebuie să conţină acelaşi lucru cu opera, însă evident că nici nu trebuie să conţină ceva absolut diferit. Trebuie să includă ce e în operă, însă într-un alt mod, anume central, şi să cuprindă ascultătorul cu toată forţa concentrării acesteia.

În această privinţă, mereu admirata uvertură la *Don Juan* este şi rămâne o desăvârşită operă de maestru, aşa încât, dacă n-ar exista altă dovadă pentru clasicitatea lui Don Juan, ar fi de ajuns să o subliniem pe aceasta, faptul incredibil că deţine centralitatea eliminând orice marginalitate. Această uvertură nu este o îngrămădire de teme, nu e un labirint al asociaţiilor de idei, ci e construită concis, hotărât, puternic şi mai ales este impregnată de întreaga esenţă a operei. E puternică precum gândul lui Dumnezeu, însufleţită ca viaţa lumii, zguduitoare în gravitatea ei, fremătătoare în desfătare, zdrobitoare în teribila ei dezlănţuire, înviorătoare în bucuria ei de viaţă, cu accente cavernoase în pronunţarea judecăţii, chiuitoare în plăcere, lentă şi solemnă în impresionata ei demnitate, animată, fluturătoare, dănţuitoare în veselia ei. Şi toate acestea nu le-a obţinut epuizând sângele operei, ci fiind, dimpotrivă, o profeţie despre aceasta. În uvertură, muzica se dezvoltă în întreaga ei amploare, luându-şi parcă zborul deasupra ei înseşi cu câteva maiestuoase mişcări de aripi,

plutind peste locul unde vrea să se aşeze. E o luptă, însă o luptă în regiunile superioare ale aerului. Celui care ascultă uvertura după ce a făcut mai îndeaproape cunoştinţă cu opera i se va părea poate că a pătruns în atelierul ascuns în care puterile întâlnite în piesă se dezlănţuie cu o forţă originară, ciocnindu-se violent unele de altele. Însă lupta e prea inegală, una din forţe este victorioasă încă înaintea bătăliei, fuge şi se retrage, însă această fugă e tocmai pasiunea, nelinişstea arzătoare în a scurtei sale bucurii de viaţă, pulsul accelerat al pătimaşei sale febrilităţi. Astfel pune în mişcare cealaltă forţă şi o smulge după sine. Aceasta din urmă, care la început părea atât de sigură şi de statornică încât ai fi zis că nici nu se poate clinti, e nevoită să se pună în mişcare, iar cursul ei devine atât de rapid încât pare să aibă loc o adevărată dispută. Analiza nu poate fi dezvoltată mai mult, aici e nevoie să asculţi muzica, întrucât disputa nu este una prin cuvinte, ci o furie elementară. Vreau doar să atrag atenţia, legat de cele pomenite mai sus, că interesul operei e centrat asupra lui Don Juan, nu asupra lui Don Juan şi a Comandorului, fapt care se vădeşte în uvertură. Mozart pare să o fi structurat înadins astfel, încât vocea profundă care se aude la început devine treptat tot mai slabă, îşi pierde oarecum maiestuoasa ţinută, e nevoită să se grăbească pentru a putea urma demonica iuţeală care fuge din calea ei şi totuşi aproape dobândeşte puterea de a o umili, smulgând-o cu sine într-o cursă desfăşuată în scurtul răgaz al clipei. Astfel se face treptat trecerea spre opera propriu-zisă. Ca urmare a acestui fapt trebuie să ne imaginăm finalul într-o relaţie strânsă cu prima parte a uverturii. În final, seriozitatea s-a întors din nou la sine, în timp ce în decursul uverturii părea că îşi ieşise din sine; acum nu mai e vorba să concureze plăcerea, gravitatea se întoarce şi taie astfel orice cale către o nouă întrecere.

De aceea, uvertura este într-un anumit sens autonomă, însă în alt sens trebuie considerată o luare de avânt a operei. Am încercat să amintesc acest lucru în cele precedente, împrospătând amintirea cititorului despre descreşterea progresivă în care una din forţe se apropie de începutul piesei. Acelaşi lucru se vădeşte şi dacă privim cealaltă forţă, care creşte într-o progresie constantă; începe în uvertură, creşte şi ia amploare. Mai ales începutul ei este admirabil exprimat. O auzim atât de slab, e sugerată atât de tainic, o auzim iar, însă trece atât de iute, încât avem impresia că am ascultat ceva ce de fapt n-am auzit. E nevoie de o ureche atentă, iubitoare, pentru a observa în uvertură primul semn al acestui joc uşor al plăcerii, pe

care îl vedem mai târziu atât de bogat exprimat în abundența sa exuberantă. Nu ştiu să spun unde începe exact, întrucât nu sunt expert în muzică, scriind doar pentru îndrăgostiți, iar aceştia desigur că mă vor înțelege, unii dintre ei chiar mai bine decât mă înțeleg eu însumi. Sunt însă mulțumit de cât mi s-a dat, de această misterioasă îndrăgostire şi deşi mulțumesc altminteri zeilor că m-au făcut bărbat[c], iar nu femeie, muzica lui Mozart m-a învățat că e frumos, reconfortant şi îmbogățitor să iubeşti ca o femeie.

Nu sunt un prieten al imaginilor; literatura recentă mi-a tăiat în mare măsură gustul pentru ele, aşa că am ajuns curând până într-acolo încât de fiecare dată când întâlnesc o imagine mă cuprinde o frică involuntară ca nu cumva adevăratul ei scop să fie ascunderea unei obscurități a gândirii. Nu voi îndrăzni de aceea să fac nerodnica şi incompleta încercare de a transpune scurtimea energică şi plină de miez a uverturii într-un limbaj metaforic prolix şi care nu spune nimic; vreau doar să subliniez un punct al uverturii, iar pentru a-i atrage atenția cititorului asupra acestuia, voi folosi o imagine, singurul mijloc pe care îl am pentru a intra în relație cu el. Acest punct nu e altceva decât prima apariție a lui Don Juan, presimțirea lui, a forței cu care îşi croieşte mai târziu calea. Uvertura începe cu câteva sunete profunde, grave, monotone, apoi răsună pentru prima dată nesfârşit de departe un semn care e totuşi retras în aceeaşi clipă, de parcă ar fi sosit prea devreme, până când auzim mai târziu, iar şi iar, vocea tot mai îndrăzneață şi mai sonoră care s-a insinuat mai întâi pe dedesubt, cochetă şi totodată cuprinsă de angoasă, fără a se putea totuşi impune. Astfel, vedem uneori în natură orizontul întunecat şi plin de nori; prea greu pentru a se purta pe sine, odihneşte pe pământ şi ascunde totul în întunecata sa noapte, se aud câteva sunete cavernoase, dar nu în mişcare, ci ca un murmur profund, pentru tine – apoi vedem la granița cea mai îndepărtată a cerului, departe, o fulgerare; zboară iute de-a lungul pământului şi dispare în aceeaşi clipă. În curând, se arată din nou, devine mai puternică, luminează o clipă tot cerul cu flacăra ei, însă în clipa următoare orizontul pare şi mai întunecat, apoi se înroşeşte repede ca para focului, de parcă întunericul însuşi şi-ar pierde odihna şi ar intra în mişcare. Aşa cum ochiul presimte aici incendiul din prima sclipire, la fel presimte urechea întreaga pasiune în acea trăsătură de arcuş care se stinge. E o angoasă în acea scânteiere, de parcă ea s-ar fi născut în angoasă din întunericul profund – la fel e viața lui Don Juan. E o angoasă în el, însă aceasta e energia lui. Nu e o angoasă reflectată subiectiv

în el, ci una substanțială. În uvertură nu avem, aşa cum s-a spus în general, de către cei care nu ştiu ce spun, disperarea; viața lui Don Juan nu e disperare, ci întreaga forță a senzualității născute din angoasă; Don Juan însuşi e în această angoasă, care e pofta de viață demonică. După ce Mozart l-a făcut astfel pe Don Juan să devină, viața acestuia se dezvoltă pentru noi în sunete jucăuşe de vioară, prin care aleargă uşor şi grăbit deasupra abisului. Când aruncăm o piatră în ricoşeu pe suprafața apei, ea poate sări o vreme deasupra acesteia în salturi uşoare, însă îndată ce se opreşte din sărituri se scufundă numaidecât în abis; la fel dansează şi Don Juan deasupra abisului, voios în scurtul răgaz care-i e sorocit.

Dar dacă, aşa cum am observat mai sus, uvertura trebuie considerată o pregătire a operei, dacă în uvertură coborâm din regiunile superioare, se pune întrebarea în ce loc al operei e cel mai bine să poposim şi cum să facem opera să înceapă. Aici Mozart a văzut că singurul mijloc potrivit era să înceapă cu Leporello. S-ar putea crede că nu e vorba de un merit atât de mare, cu atât mai mult cu cât aproape toate prelucrările lui Don Juan încep cu un monolog al lui Sganarelle. E însă vorba de o mare diferență şi avem aici din nou ocazia de a admira măiestria lui Mozart. Acesta a legat prima arie, a slujitorului, în mod nemijlocit de uvertură. Aşa ceva se întâmplă destul de rar, iar aici e cu totul la locul ei, aruncând o lumină nouă asupra uverturii. Uvertura încearcă să coboare până la găsirea unui punct de sprijin în realitatea scenică, pe Comandor şi pe Don Juan i-am auzit deja în uvertură, iar după ei Leporello e cel mai important personaj. El nu poate fi înălțat până în acea luptă din eter şi totuşi ține de ea mai mult decât oricare altul. De aceea, piesa începe cu el, astfel încât se află într-o legătură nemijlocită cu uvertura. De aceea, prima arie a lui Leporello e socotită pe drept cuvânt o parte din uvertură. Această arie a lui Leporello corespunde deloc lipsitului de celebritate monolog al lui Sganarelle de la Molière. Vom cerceta această situație mai îndeaproape. Monologul lui Sganarelle e departe de a fi lipsit de haz, iar când îl citim în versurile uşoare şi curgătoare ale profesorului Heiberg este chiar foarte amuzant, dar situația însăşi are lipsuri. Spun acest lucru mai ales în ceea ce-l priveşte pe Molière, pentru că la Heiberg e o altă poveste, şi nu vorbesc aşa pentru a-i micşora meritul lui Molière, ci pentru a-l vădi pe cel al lui Mozart. Un monolog întrerupe întotdeauna într-o anumită măsură cursul dramatic, iar când poetul, spre a produce un efect, încearcă să-l producă prin hazul

monologului, nu prin caracterul cursului dramatic, se autocondamnă şi renunţă la interesul dramatic. Altfel stau lucrurile în operă. Aici situaţia e absolut muzicală. Am amintit mai devreme de diferenţa dintre o situaţie dramatică şi o situaţie muzical-dramatică. În dramă nu e tolerată vorbăria, se cer acţiune şi situaţie. În operă există o zăbovire în situaţie. Dar ce transformă atunci această situaţie într-o situaţie muzicală? Am subliniat mai devreme că Leporello e o figură muzicală şi totuşi nu el duce greul situaţiei. Dacă ar fi el, aria sa ar fi analoagă monologului lui Sganarelle, chiar dacă astfel s-ar dovedi că o astfel de cvasi-situaţie se potriveşte mai bine în operă decât în dramă. Cel ce face situaţia să fie muzicală este Don Juan, care se află în casă. Punctul de greutate nu e Leporello care se apropie, ci Don Juan pe care nu-l vedem, dar pe care-l auzim. S-ar putea obiecta că nu-l auzim pe Don Juan. La acestea răspund: ba da, întrucât auzim ecoul său în Leporello. Voi atrage în acest scop atenţia asupra pasajelor (*vuol star dentro colla bella*)[ci] unde Leporello îl reproduce în mod evident pe Don Juan. Dar chiar dacă n-ar sta astfel lucrurile, situaţia tot e astfel structurată încât să fie introdus în ea involuntar şi Don Juan, încât să uităm de Leporello care stă afară de dragul lui Don Juan aflat în casă. În general, Mozart l-a făcut pe Leporello, cu o genialitate autentică, să-l reproducă pe Don Juan şi astfel a obţinut două lucruri, efectul muzical care face să-l auzim pe Don Juan oriunde e Leporello singur, şi efectul parodic, datorită căruia întotdeauna când Don Juan este de faţă, îl auzim pe Leporello repetându-i cuvintele şi parodiindu-l astfel involuntar. Ca exemplu voi cita sfârşitul balului.

Dacă ne întrebăm care e momentul cel mai epic din operă, răspunsul e uşor şi lipsit de orice îndoială: este cea de-a doua arie a lui Leporello, lista. În cele precedente am subliniat deja, comparând această arie cu monologul corespunzător la Molière, ce importanţă absolută are muzica, faptul că muzica, tocmai fiindcă ne face să-l auzim pe Don Juan, variaţiunile lui, naşte un efect pe care cuvântul sau replica nu-l pot produce. Aici devine importantă sublinierea situaţiei şi muzicalitatea acesteia. O privire generală ne arată că ansamblul scenic e compus din Leporello, Elvira şi fidelul slujitor. Amantul infidel nu e în schimb de faţă; aşa cum potrivit spune Leporello, „el e plecat“. Aceasta e o virtuozitate de care e în stare Don Juan, e de faţă şi totuşi e plecat şi pleacă (din punct de vedere al propriului său interes) la fel de oportun pe cât de oportun soseşte un Jeronimus[cii]. Întrucât este sigur că a plecat, ar putea părea ciudat că vorbesc despre el şi

îl fac oarecum să ia parte la situație; dar cercetând lucrurile mai îndeaproape, vom găsi poate că e cu totul în ordine, văzând aici un exemplu pentru cât de literal trebuie luată afirmația că Don Juan este omniprezent în operă; pentru că acest fapt nu poate fi marcat mai puternic decât atrăgând atenția asupra faptului că el e prezent chiar şi când este plecat. Dar să-l lăsăm deocamdată să fie plecat, întrucât vom vedea mai târziu în ce sens e prezent. Să luăm în schimb în considerație cele trei personaje din scenă. Prezența Elvirei contribuie desigur la crearea unei situații, pentru că nu ar fi potrivit să-l facem pe Leporello să-şi desfăşoare lista doar ca să se afle-n treabă; dar atitudinea ei contribuie de asemenea la a face situația penibilă. Nu poate nimeni să nege că batjocura de care are uneori parte iubirea Elvirei e aproape o cruzime. Astfel stau lucrurile în actul 2, unde, în momentul decisiv, când Ottavio şi-a umplut în fine pieptul de curaj şi a scos sabia din teacă pentru a-l ucide pe Don Juan, Elvira se aruncă între ei şi descoperă că nu era Don Juan, ci Leporello, diferență pe care Mozart a marcat-o foarte puternic printr-un anumit behăit scâncitor. La fel şi în cazul situației noastre, există ceva dureros în faptul că e de față pentru a afla că în Spania sunt 1003 de seduse, ba mai mult, în versiunea germană i se spune că ea însăşi este una din ele. Aceasta e o îmbunătățire germană care este în acelaşi grad lamentabil de indecentă pe cât e traducerea în această limbă într-un mod la fel de lamentabil ridicol de decentă şi cu totul greşită. Aşadar, Leporello dă pentru Elvira o viziune de ansamblu epică asupra vieții stăpânului său; şi nu putem nega faptul că Leporello ține un fel de discurs, iar Elvira ascultă, pentru că ambii sunt foarte interesați de subiect. De aceea, la fel cum îl auzim mereu pe Don Juan în întreaga arie, tot aşa o auzim uneori pe Elvira, care e vizibil prezentă pe scenă, ca un martor *instar omnium*, nu datorită vreunui merit întâmplător al ei, ci pentru că metoda rămâne în esență aceeaşi şi astfel o singură femeie le reprezintă pe toate. Dacă Leporello ar fi un caracter sau o personalitate pătrunsă de reflecție, un astfel de monolog ar fi dificil de conceput, însă aria are o atât de mare importanță, deoarece el este o figură muzicală convergentă cu Don Juan. Aria e o reproducere a întregii vieți a lui Don Juan. Leporello e povestitorul epic. Un astfel de povestitor nu trebuie să fie rece şi indiferent față de ce povesteşte, dar ar trebui totuşi să îşi păstreze o atitudine obiectivă față de subiect. Nu acesta e cazul lui Leporello. El e cu totul captivat de viața pe care o descrie şi se uită pe sine în Don Juan. Astfel am aici din nou un

exemplu pentru ce înseamnă când zic că Don Juan îşi găseşte ecoul peste tot. Situaţia nu constă aşadar în conversaţia lui Leporello cu Elvira despre Don Juan, ci în atmosfera care stă la baza acesteia, în prezenţa spirituală invizibilă a lui Don Juan. Nu e aici locul să examinăm desfăşurarea acestei arii, felul în care începe, liniştit şi foarte puţin mişcător, pentru ca apoi să se înflăcăreze tot mai mult, pe măsură ce viaţa lui Don Juan îşi găseşte din ce în ce mai mult ecou în ea iar Leporello este tot mai prins de subiect, este dus şi legănat de aceste adieri erotice, în care aria dobândeşte nuanţe diferite în funcţie de diversele naturi feminine ce intră în sfera lui Don Juan.

Dacă ne întrebăm care e cel mai liric moment al operei, răspunsul ar putea fi îndoielnic, însă nu poate fi nici o îndoială că trebuie să-i fie atribuit numai lui Don Juan şi că ar fi o încălcare a subordonării dramatice dacă s-ar întâmpla ca o persoană secundară să ne preocupe atenţia în acest fel. Mozart a observat şi el acest lucru. De aceea, alegerea e limitată considerabil şi, privită mai îndeaproape, nu poate fi vorba decât fie de scena ospăţului, prima parte a marelui final, fie de cunoscuta arie a şampaniei. În ce priveşte scena ospăţului, aceasta poate fi considerată într-un anumit grad un moment liric, iar cina întăritoare şi îmbătătoare, vinul spumos, sunetele sărbătoreşti ale muzicii din depărtare, toate se unesc pentru a potenţa starea lui Don Juan, tot aşa cum propria sa stare sărbătorească aruncă o lumină mult mai vie asupra desfătărilor, lumină care pare atât de puternică, încât până şi Leporello este transfigurat în această clipă bogată; e ultimul zâmbet al bucuriei, salutul de adio al desfătării. Dar e vorba aici mai degrabă de o situaţie decât de un moment pur liric; desigur nu pentru că se mănâncă şi se bea pe scenă, pentru că asemenea date sunt insuficiente pentru a alcătui o situaţie. Situaţia stă în faptul că Don Juan este împins spre punctul limită al vieţii. Urmărit de întreaga lume, victoriosul Don Juan nu găseşte alt adăpost pentru a se retrage decât o odăiţă dosnică. Pe acest punct extrem al trambulinei vieţii îşi mai înviorează o dată inima, în absenţa societăţii voioase, cu toată bucuria sa de viaţă. Dacă *Don Juan* ar fi fost o dramă, neliniştea pe care o stârneşte o asemenea situaţie ar fi cerut scurtimea acesteia; dar în operă este obiceiul ca ea să dureze, să strălucească în toată bogăţia ei, între sunete din ce în ce mai dezlănţuite, pentru că ele răsună pentru ascultători în abisul deasupra căruia pluteşte Don Juan.

Altfel stau lucrurile cu aria şampaniei. Cred că o situaţie dramatică ar fi căutată în zadar, dar cu atât mai mult sens are ea ca efuziune lirică. Don

Juan e obosit de atâtea intrigi încâlcite, dar nu e deloc dărâmat, sufletul său e încă plin de viață, ca înainte, el n-are nevoie de o societate voioasă pentru a vedea şi asculta fierberea vinului sau a se întări prin acesta; vitalitatea lăuntrică izbucneşte în el mai puternică şi mai bogată ca niciodată. Mozart o concepe ideal ca viață, putere, dar e vorba de o idealitate în fața realității; aici, Don Juan este oarecum ideal îmbătat de el însuşi. Dacă toate tinerele fete din lume l-ar înconjura în acea clipă, n-ar fi primejdios pentru ele, fiindcă e prea puternic acum pentru a dori să le seducă, iar desfătarea cea mai variată oferită de realitate este pentru el prea puțin în comparație cu ceea ce simte în sine însuşi. Aici se vădeşte adevărul zicerii că muzica este esența lui Don Juan. El se dizolvă sub ochii noştri în muzică, se desfăşoară într-o lume de sunete. Această arie a fost numită aria şampaniei şi nu se poate contesta că este o denumire foarte potrivită. Dar trebuie înțeles că nu e vorba aici de o relație întâmplătoare cu Don Juan. La fel e toată viața sa, spumoasă ca şampania. Tot astfel cum perlele vinului se ridică sub acțiunea căldurii lăuntrice care-l face să fiarbă, cântând propria lor melodie în timp ce se ridică neîncetat, la fel plăcerea desfătării are rezonanța sa în această fierbere elementară care e propria lui viață. Ceea ce dă acestei arii însemnătate dramatică nu e situația, ci tonalitatea fundamentală a operei care sună şi îşi găseşte ecoul în ea însăşi.

Postludiu care nu spune nimic

Dacă toate cele expuse mai sus sunt exacte, mă întorc din nou la tema mea favorită, aceea a superiorității lui Don Juan între toate operele clasice ale lui Mozart; şi vreau să mă bucur încă o dată de fericirea lui Mozart, o fericire într-adevăr de invidiat, atât în sine, cât şi pentru că-i face fericiți pe toți cei care înțeleg măcar puțin din fericirea lui. În ce mă priveşte, mă simt nespus de fericit pentru că l-am înțeles pe Mozart şi i-am presimțit fericirea; cu atât mai mult vor fi cei care l-au înțeles pe deplin, cu atât mai mult trebuie să se simtă ei fericiți odată cu cel fericit.

*Notă*

63. Astfel trebuie înțelese aria Elvirei şi situația, după părerea mea. Incomparabila ironie a lui Don Juan nu trebuie ținută în afară, ci trebuie să rămână ascunsă în pasiunea substanțială a Elvirei. Ele trebuie auzite împreună. La fel cum ochiul speculativ le vede împreună, tot astfel şi urechea speculativă le aude împreună. Voi da un exemplu din domeniul pur

fizic. Când un om priveşte de la înălțime o câmpie întinsă şi vede diverse drumuri de țară paralele, va zări, în cazul în care îi lipseşte intuiția, doar drumurile, nu şi lanurile dintre ele; sau va vedea numai lanurile, nu şi drumurile; în schimb, cel care are privirea intuitivă le va percepe laolaltă, va vedea toată întinderea striată. Tot astfel şi urechea. Cele spuse aici sunt, bineînțeles, valabile pentru situația muzicală; cea dramatică are în plus faptul că spectatorul ştie că Don Juan stă în fundal, iar Elvira în prim-plan. Dacă presupun că spectatorul ştie de relația de dinainte a acestora (ceea ce spectatorul nu poate şti prima dată), situația câştigă mult, însă vedem totodată că, dacă accentul trebuie într-adevăr pus pe această relație, este greşit să-i ții atâta timp departe unul de altul.

# REFLECTAREA TRAGICULUI ANTIC ÎN TRAGICUL MODERN

Eseu asupra cercetării fragmentare

Expunere făcută pentru

sumparanekrwmšnoi[i]

Dacă s-ar spune: tragicul rămâne totuşi mereu tragic, n-aş avea prea multe de obiectat, fiindcă orice evoluţie istorică are loc întotdeauna în interiorul conceptului. Presupunând că într-adevăr aceste cuvinte au un sens şi că termenul de tragic, folosit de două ori, nu formează o zadarnică paranteză care învăluie un nimic lipsit de conţinut, sensul celor spuse e, fără îndoială, că totuşi cuprinsul conceptului, departe de a-l detrona conceptul, îl îmbogăţeşte în continuare. Pe de altă parte, atenţiei celor obişnuiţi să observe nu i-a scăpat faptul că există o diferenţă esenţială între tragedia antică şi tragedia modernă, concluzie la care lumea cititorilor şi a publicului de teatru crede că a ajuns în mod legitim, ca la un beneficiu care-i revine din strădaniile experţilor. Dacă însă dorim să dăm acestei diferenţe o valoare absolută şi, mai întâi prin şiretlicuri, apoi prin procedee autoritare, să ne credem îndreptăţiţi a lua poziţie între tragicul antic şi tragicul modern, atitudinea nu va fi mai puţin absurdă ca în primul caz: uităm, într-adevăr, punctul de sprijin ferm, necesar într-o asemenea operaţie, şi anume tragicul însuşi care, departe de a face o disociere între cele două tipuri de tragic, dimpotrivă, le uneşte între ele. Un avertisment împotriva oricărei astfel de tendinţe unilaterale e şi faptul că esteticienii se întorc mereu, chiar şi azi, la regulile lui Aristotel[ii] şi la condiţiile puse de acesta pentru a epuiza conceptul de tragic; acest fapt va fi cu atât mai mult un avertisment cu cât nimeni nu poate să nu fie cuprins de o anumită melancolie văzând că, oricât de mult s-a schimbat lumea, reprezentarea tragicului a rămas încă esenţialmente aceeaşi, tot aşa cum e încă natural ca omul să plângă. Această constatare poate părea liniştitoare pentru cine nu doreşte nici divorţul, nici ruptura dintre cele două tipuri de tragic; dar se iveşte aici din nou aceeaşi dificultate care tocmai fusese respinsă, sub o altă înfăţişare, aproape şi mai

primejdioasă. Că lumea revine mereu la estetica lui Aristotel, nu doar din deferența cuvenită sau dintr-o veche obişnuință, acest lucru îl va recunoaşte desigur oricine are unele cunoştințe despre estetica mai nouă[iii] şi vede cu câtă exactitate se leagă aceasta de punctele de plecare stabilite de Aristotel, valabile încă pentru estetica mai nouă. Dar, de îndată ce abordăm aceste puncte, dificultatea se arată din nou. Căci regulile lui Aristotel sunt cu totul generale şi astfel e cu putință să fii de acord cu el, şi totuşi, în alt sens, să nu fii de acord cu el. Pentru a nu anticipa ceea ce doresc să dezvolt în continuare, pomenind aici prin exemple ceea ce va deveni conținutul cercetării de față, îmi voi lumina opinia expunând concepția corespunzătoare asupra comediei. Dacă un vechi estetician[iv] ar fi spus că pentru comedie sunt fundamentale caracterul şi situația şi că ea vrea să stârnească râsul, am putea desigur să ne întoarcem mereu şi mereu la această definiție, dar, gândindu-ne cât de diferite pot fi lucrurile care-i fac pe oameni să râdă, ne-am convinge numaidecât ce spațiu imens cuprinde această normă. Cel care a transformat vreodată râsul altora sau pe al său în obiect de cercetare, neconcentrându-se atât asupra aspectelor întâmplătoare, cât asupra celor generale, cel care a observat cu interes psihologic cât de diferite sunt lucrurile care stârnesc râsul la fiecare vârstă se va convinge cu uşurință că imuabila condiție pusă comediei – stârnirea râsului – conține în sine un grad înalt de variabilitate în raport cu concepția variabilă despre comic a conştiinței lumii, fără ca diferența să fie atât de difuză încât râsul să se exprime la nivel somatic prin plâns. La fel stau lucrurile şi cu tragicul.

Acest mic studiu îşi propune mai puțin să stabilească raportul dintre tragicul antic şi tragicul modern, cât vrea să încerce să arate cum ceea ce e caracteristic tragicului antic poate fi asimilat de tragicul modern, în aşa fel încât să pună în evidență adevăratul tragic. Dar, oricât m-aş strădui să-l fac să iasă la iveală, mă voi abține totuşi de la orice profeție în legătură cu cerințele vremurilor, cu atât mai mult cu cât întreaga noastră epocă tinde mai mult spre comic.[v] Existența e în mare măsură subminată de îndoiala subiecților, iar izolarea capătă tot mai mult teren, fapt de care ne putem convinge dacă privim multiplele tendințe sociale. Acestea dovedesc tendința izolatoare a vremii, atât prin faptul că încearcă să o contracareze, cât şi prin faptul că încearcă să i se opună în mod irațional. Izolarea înseamnă raportarea la *numerus*[vi]; când cineva vrea să se afirme ca unul, aceasta înseamnă izolare; aici îmi vor da dreptate toți prietenii care

îndrăgesc asociațiile, fără a putea sau a vrea să înțeleagă din acest motiv că e vorba de aceeaşi izolare atunci când sute de oameni vor să se afirme numai ca sute. Cifra e întotdeauna indiferentă față de sine şi de aceea e cu totul indiferent dacă e vorba de 1, sau de 1 000 sau de toată populația lumii definită doar din punct de vedere numeric. Aşadar, acest spirit al asociației e, în privința principiului său, la fel de revoluționar ca spiritul pe care vrea să-l contracareze. Când David voia să-şi simtă cu adevărat puterea şi mărirea, punea să i se numere supuşii[vii]; în vremurile noastre se poate spune, dimpotrivă, că popoarele, pentru a-şi simți importanța față de o putere superioară, se numără singure. Însă toate aceste asociații stau sub semnul arbitrarului, fiind întemeiate cel mai adesea în vederea unui scop întâmplător, la care asociația se pricepe în mod natural. Numeroasele asociații dovedesc astfel disoluția vremurilor noastre şi contribuie la accelerarea acesteia; sunt infuzorii din organismul statului care arată că acesta e putred. Când au început să devină eteriile ceva obişnuit în Grecia dacă nu atunci când statul era pe punctul de a se descompune? Şi oare timpul nostru nu se aseamănă izbitor cu acea vreme pe care nici măcar Aristofan n-a înfățişat-o mai ridicolă decât era cu adevărat? Oare nu s-a desfăcut din punct de vedere politic legătura care unea statele în mod invizibil şi spiritual, n-a fost slăbită şi distrusă acea forță a religiei care menținea invizibilul? N-au oamenii politici şi preoții în comun faptul că, asemenea augurilor de pe vremuri, nu se pot privi unul pe altul fără un zâmbet?[viii] Ce-i drept, vremea noastră are totuşi o particularitate față de acea epocă a Eladei, fiind mai melancolică şi de aceea mai profund disperată. Astfel, vremurile noastre sunt suficient de melancolice pentru a şti că există ceva numit responsabilitate şi că aceasta înseamnă ceva. De aceea, în timp ce toți vor să conducă, nimeni nu vrea să preia responsabilitatea. E încă recentă amintirea unui om de stat francez[ix], care, fiindu-i oferit a doua oară un portofoliu de ministru, a declarat că îl primeşte, dar cu condiția ca responsabil să fie secretarul de stat. După cum se ştie, regele Franței nu e responsabil[x], în schimb ministrul este; ministrul nu vrea să fie responsabil, însă vrea să fie ministru dacă devine responsabil secretarul de stat, deci în cele din urmă totul se va sfârşi prin faptul că responsabilitățile vor fi preluate de paznicii şi jandarmii de stradă[xi]. Oare n-ar fi această istorie întoarsă pe dos a responsabilității un subiect potrivit pentru Aristofan? Şi, pe de altă parte, de ce sunt guvernul şi guvernanții atât de înfricoşați de

responsabilitate, dacă nu pentru că se tem de partidul din opoziție, care la rândul său refuză responsabilitatea după acelaşi tipic? Dacă ne imaginăm aceste două forţe puse faţă în faţă, dar fără a fi în stare să se încaiere, pentru că fiecare dispare mereu în faţa celeilalte, apărându-i înainte doar pe post de figurant, sistemul acesta nu va fi desigur lipsit de forţă comică. Aici se dovedeşte suficient că tot ce ține de fapt laolaltă statul s-a descompus, dar izolarea stârnită de acest lucru e, desigur, comică, iar comicul constă în aceea că subiectivitatea nu vrea să se afirme ca simplă formă. Orice personalitate izolată devine comică întrucât vrea să-şi afirme propria contingenţă faţă de necesitatea evoluției lumii. Ar fi desigur comică o situație dintre cele mai profunde, să faci un individ oarecare să dobândească ideea universală de a vrea să fie eliberatorul întregii lumi. În schimb, venirea lui Cristos e, într-un anumit sens, cea mai profundă tragedie (în alt sens fiind, desigur, infinit mai mult), pentru că Isus a venit când s-a împlinit timpul[xii] şi a luat asupra sa păcatul lumii întregi, fapt pe care vreau să-l subliniez în mod deosebit faţă de cele ce urmează.

După cum se ştie, Aristotel spune că sursele acțiunii sunt două în tragedie: di£noia kaˆ Ăqoj[xiii], dar spune de asemenea că principalul e tšloj[xiv], iar indivizii nu acționează pentru a reprezenta caractere, ci, dimpotrivă, sunt admişi de dragul acțiunii. Vom observa aici cu uşurinţă o diferenţă faţă de tragedia modernă. Caracteristic pentru tragedia antică e că acțiunea nu rezultă doar din caracter, în măsura în care nu e destul de reflectată subiectiv, dar că are ea însăşi un adaos relativ de suferinţă. Tragedia antică nici n-a dezvoltat din acest motiv dialogul la un asemenea grad de reflecție exhaustivă încât totul să fie absorbit de ea; ea conține în monolog şi cor momentele izolate ale dialogului. Fie că se apropie mai mult de substanțialitatea epicului, fie că se apropie de elanul liric, corul indică totuşi surplusul care depăşeşte individualitatea; monologul e la rândul lui mai degrabă o concentrație lirică, conținând un surplus care depăşeşte acțiunea şi situația. Acțiunea însăşi are în tragedia antică un moment epic în sine, fiind la fel de mult eveniment, cât şi acțiune. Acest lucru se datorează faptului că lumii antice nu-i era proprie subiectivitatea reflectată în sine.[xv] Chiar dacă individul se mişca liber, el se baza totuşi pe determinări substanțiale: statul, familia, destinul. Această determinare ține de fatalitatea pe care o întâlnim în tragedia greacă şi reprezintă specificitatea ei esențială. Căderea eroului nu e, aşadar, o simplă consecinţă a acțiunii acestuia; ea e în

acelaşi timp o suferinţă, în timp ce în tragedia mai nouă căderea eroului nu e o suferinţă, ci o faptă. De aceea, în vremurile mai noi domină situaţia şi caracterul. Eroul tragic e reflectat în sine subiectiv, iar această reflecţie nu doar că l-a scos din orice raport nemijlocit cu statul, neamul şi destinul[xvi], ci l-a scos adesea şi din viaţa sa de până atunci. Ceea ce ne preocupă e un anumit element din viaţa lui, în calitate de faptă a lui. De aceea, tragicul poate fi tratat exhaustiv prin situaţie şi replică, pentru că n-a mai rămas absolut nimic nemijlocit. Iată de ce tragedia modernă nu are nici un prim-plan epic şi nici o moştenire epică. Eroul depinde cu totul de propriile fapte.

Cele expuse aici pe scurt, însă în mod suficient, au însemnătate, pentru că pot lămuri diferenţa dintre tragedia antică şi cea modernă, diferenţă pe care o consider de mare importanţă: e vorba despre diversele tipuri de vină tragică. Se ştie că Aristotel cere de la eroul tragic ¡mart…a[xvii]. Dar, aşa cum acţiunea din tragedia greacă e ceva intermediar între faptă şi suferinţă, la fel şi vina; şi în aceasta constă conflictul tragic. Cu cât, în schimb, subiectivitatea este mai reflectată, cu atât mai pelagian[xviii] vedem individul lăsat în voia lui, cu atât mai etică devine vina. Între aceste două extreme se află tragicul. Dacă individul nu are nici o vină, interesul tragic e anulat, pentru că atunci conflictul tragic îşi pierde puterea; dacă, în schimb, are o vină absolută, nu ne mai interesează din punct de vedere tragic. De aceea epoca noastră înţelege greşit tragicul atunci când tinde să transsubstanţieze orice element fatal în individualitate şi subiectivitate. Lumea nu vrea să ştie nimic despre trecutul eroului, îi aruncă în spate întreaga viaţă şi toate faptele sale, făcându-l responsabil de tot, însă astfel transformă şi vina sa estetică într-una etică. Eroul tragic devine astfel rău, răul devenind de fapt subiectul tragediei, însă răul nu are interes estetic, iar păcatul nu e un element estetic. Această tendinţă greşită îşi are desigur motivul în înclinaţia întregii noastre epoci către comic. Comicul constă tocmai în izolare; când vrem să facem valabil tragicul în cadrul acesteia, obţinem răul în malignitatea lui, nu adevărata greşeală tragică în ambigua ei inocenţă. Exemple nu sunt greu de găsit dacă ne uităm la literatura recentă. Astfel stau lucrurile, în multe privinţe, cu geniala piesă a lui Grabbe *Faust und Don Juan*[xix], construită pe sublinierea răului. Dar, pentru a nu argumenta pe baza unei singure scrieri, prefer să dovedesc acest lucru în privinţa întregii conştiinţe generale a contemporanilor. Dacă am vrea să aducem în scenă un individ a cărui copilărie nefericită l-a influenţat atât de puternic, încât

impresiile de atunci au dus la pieirea sa, un astfel de subiect n-ar impresiona deloc contemporaneitatea – evident, nu pentru că subiectul ar fi prost tratat, întrucât mi-e îngăduit să mi-l imaginez excelent tratat, ci pentru că timpurile noastre judecă după un alt etalon. Nu vor să ştie de astfel de vorbărie, făcându-l pe individ pur şi simplu responsabil de viaţa sa. Dacă individul piere, faptul nu e tragic, ci rău. Ai spune că generaţia căreia şi eu am onoarea de a-i aparţine e un fel de regat al zeilor. Totuşi lucrurile nu stau defel aşa, forţa, curajul de a fi autorul propriei fericiri, ba chiar de a-şi fi propriul autor sunt o iluzie; iar dacă epoca noastră pierde tragicul, câştigă disperarea. În tragic rezidă o tristeţe şi o putere de vindecare ce nu trebuie disprețuite; când vrei să te câştigi pe tine însuţi în modul supranatural în care încearcă să o facă epoca noastră, te pierzi pe tine însuţi[xx] şi devii comic. Orice individ, oricât ar fi de natural şi de nealterat, e totuşi copilul lui Dumnezeu, al timpului său, al poporului său, al familiei şi prietenilor săi, avându-şi abia aici întregul său adevăr, iar dacă vrea să fie absolut în toată această relativitate a sa, devine ridicol. Întâlnim uneori, în anumite limbi, un cuvânt care, folosit adesea, datorită sintaxei, într-un anumit caz sfârşeşte prin a deveni, ca să zic aşa, independent ca adverb; pentru specialist un astfel de cuvânt are pentru totdeauna un accent şi o imperfecţiune care nu dispar. Dacă ar pretinde totuşi că e substantiv şi ar vrea să fie declinat la toate cinci cazurile, ar fi cu adevărat comic. La fel stau lucrurile şi cu individul atunci când, scos din pântecul matern al timpului său, poate cu destulă greutate, vrea să fie absolut în această imensă relativitate. Dacă renunţă în schimb la această pretenţie, vrând să fie relativ, are *eo ipso* tragicul, chiar de-ar fi cel mai fericit individ; ba aş spune că individul e fericit abia atunci când are tragicul. Tragicul are în sine o infinită blândeţe, fiind din punct de vedere estetic, în raport cu viaţa omului, ceea ce sunt mila şi îndurarea divine, ba chiar mai plin de blândeţe, şi de aceea voi spune: e o iubire maternă care îl linişteşte pe cel necăjit. Eticul e sever şi dur. De aceea, când un criminal vrea să se scuze în faţa judecătorului invocând faptul că mama sa avea obiceiul să fure, mai ales pe vremea când era însărcinată cu el, judecătorul cere avizul colegiului medicilor în privinţa sănătăţii lui mintale, considerând că are de-a face cu hoţul, şi nu cu mama hoţului. În măsura în care e vorba de o crimă, păcătosul nu poate să se refugieze în templul esteticii, cu toate că aceasta are expresii care să-i îmblânzească durerea. Ar fi însă greşit dacă ar încerca

să-şi caute adăpostul acolo, întrucât calea sa nu duce spre estetic, ci spre religios. Esteticul se află în urma lui şi ar fi un nou păcat din partea lui să se îndrepte acum spre estetic. Religiosul e expresia iubirii părinteşti, întrucât are în sine eticul, însă acesta e îmblânzit – şi prin ce anume dacă nu prin ceea ce îi conferă tragicului blândeţea sa: prin continuitate. Dar, dacă esteticul oferă această odihnă mai înainte să se vădească profundul contrast al păcatului, religiosul o oferă abia după ce acest contrast a fost văzut în toată grozăvia lui. Tocmai în clipa în care păcătosul aproape că se prăbuşeşte sub păcatul general pe care l-a luat asupra sa pentru că simţea că, pe măsură ce devenea mai vinovat, avea mai multe şanse de mântuire, în chiar această clipă a groazei se iveşte consolarea că e vorba de o cădere în păcat generală, care s-a manifestat şi în cazul lui; dar această consolare e o consolare religioasă, iar cel care crede că poate ajunge la ea pe altă cale, de exemplu prin volatilizare estetică, a luat consolarea în deşert şi, de fapt, nu are parte de ea. De aceea e într-un anumit sens o mişcare foarte potrivită când epoca noastră vrea să facă individul responsabil de toate; dar nenorocirea e că nu o face destul de profund şi din convingere lăuntrică, şi de aici deficienţa ei. E suficient de prezumţioasă pentru a refuza lacrimile tragediei, dar şi pentru a se putea lipsi de milă. Dar dacă lăsăm deoparte aceste două lucruri, ce mai e viaţa omului, ce mai e neamul omenesc? Sau tristeţea tragică, sau durerea profundă şi bucuria profundă a religiei. Nu e oare trăsătura caracteristică a tot ce provine de la acel fericit popor al Antichităţii o anumită melancolie, o tristeţe a artei, a poeziei, a vieţii, a bucuriei sale?

În paginile precedente am încercat mai ales să subliniez diferenţa dintre tragedia antică şi cea modernă, în măsura în care aceasta devine vizibilă în diferenţa dintre modurile în care e prezentată vina eroului tragic. Acesta e adevăratul focar din care iradiază totul în diferenţa sa specifică. Dacă eroul e vinovat fără nici o ambiguitate, monologul dispare, corul dispare, destinul dispare, iar gândul transpare în dialog şi acţiunea în situaţie. Acelaşi lucru se poate exprima dintr-un alt unghi în privinţa atmosferei pe care o provoacă tragedia. După cum se ştie, Aristotel cere ca tragedia să stârnească frica şi compătimirea[xxi] spectatorului. Îmi amintesc că Hegel, în *Estetica* sa[xxii], porneşte de la această observaţie şi leagă de fiecare dintre aceste puncte o dublă consideraţie, care însă nu e tocmai exhaustivă. Când Aristotel face diferenţa între frică şi compătimire, aproape că am putea să

ne gândim, când e vorba de frică, la o stare care însoţeşte detaliul, iar în privinţa compătimirii, la o stare care e impresia definitivă. Am în vedere mai ales această din urmă stare, pentru că ea corespunde vinii tragice şi, de aceea, are aceeaşi dialectică în sine ca şi acest concept. Hegel observă că există două feluri de compătimire: cea obişnuită, care se îndreaptă spre latura finită a suferinţei, şi adevărata compătimire tragică. Observaţia sa e întru totul justă, însă mai puţin importantă pentru mine, deoarece modul obişnuit de a fi emoţionat este o neînţelegere care poate să se refere deopotrivă la tragedia antică şi la cea modernă. În schimb, e justă şi plină de forţă adăugirea sa privind adevărata compătimire: *Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden (*vol. 3, p. 531)[xxiii]. În timp ce Hegel ia în considerare compătimirea în general şi diferitele ei aspecte în funcţie de indivizi, eu voi prefera să subliniez diferenţa compătimirii în raport cu diferenţa vinii tragice. Pentru a da îndată o idee despre acest lucru, voi face „pătimirea“[xxiv] care se află în cuvântul „compătimire“ să se împartă în două şi voi adăuga fiecăreia dintre părţi simpatia cuprinsă în prefixul „com-“, fără a merge totuşi atât de departe încât să spun despre sentimentul pe care îl trăieşte spectatorul ceva care să-l caracterizeze drept arbitrar, ci în aşa fel încât exprimând diversitatea stării sale, să o exprim şi pe aceea a vinii tragice. În tragedia antică, tristeţea e mai profundă, iar durerea mai mică; în cea modernă, durerea e mai mare, iar tristeţea mai mică. Tristeţea conţine totdeauna mai multă substanţialitate decât durerea. Durerea indică mereu o reflecţie asupra suferinţei, pe care tristeţea nu o cunoaşte. Din punct de vedere psihologic, e foarte interesant să observi un copil care vede suferind un adult. Copilul nu e suficient de exersat în reflecţie pentru a simţi durerea, şi totuşi tristeţea lui e infinit de adâncă. El nu e capabil de suficientă reflecţie pentru a avea o înţelegere a păcatului şi a transgresiunii; vederea unui adult care suferă nu-l duce la reflecţie, şi totuşi, dacă motivul suferinţei îi este ascuns, tristeţea sa e pătrunsă de o sumbră presimţire. Tot astfel este, dar în completă şi profundă armonie, tristeţea elină; iată de ce e deopotrivă atât de blândă şi de profundă. În schimb, când un adult vede un copil suferind, durerea sa este mult mai mare, şi tristeţea mai mică. Pe măsură ce reprezentarea vinii se vădeşte, durerea e din ce în ce mai mare, iar tristeţea mai puţin adâncă. Dacă aplicăm acum aceste consideraţii la tragedia antică şi la tragedia modernă, se poate spune că în cea dintâi,

precum şi în conştiința care-i corespunde, tristețea e mai adâncă, fiindcă, trebuie reamintit neîncetat, această tristețe nu se află în mine, ci în tragedie, iar pentru a-i înțelege adâncimea în tragedia greacă, trebuie să mă identific cu conştiința greacă. Iată motivul pentru care admirația multora față de tragedia greacă e adesea convențională, fiind evident că epoca noastră nu manifestă o simpatie prea mare pentru ceea ce e de fapt tristețea grecească. Tristețea e mai profundă, pentru că vina are ambiguitate estetică. În timpurile moderne, durerea e mai mare. Este cumplit să cazi în mâinile Dumnezeului celui viu[xxv], fapt care s-ar putea spune şi în legătură cu tragedia greacă. Mânia zeilor e cumplită, dar durerea nu e totuşi atât de mare ca în tragedia modernă, unde eroul suferă pentru întreaga sa vină, fiindu-şi sieşi transparent în suferința de care are parte în urma vinii sale. La fel ca în cazul vinii tragice, e important să arătăm care tristețe e adevărata tristețe estetică şi care e adevărata durere estetică. Cea mai amară tristețe este, evident, cea a căinței, însă căința are realitate etică, nu estetică. E cea mai amară pentru că are întreaga conştiință a vinii, însă tocmai din pricina acesteia nu e defel interesantă din punct de vedere estetic. Căința are o sfințenie care întunecă esteticul, ea nu vrea să fie văzută, cu atât mai puțin văzută de spectator, şi cere un cu totul alt fel de activitate personală. Comedia modernă a adus, ce-i drept, uneori căința pe scenă, însă acest fapt nu dovedeşte decât lipsa de pricepere a autorului. S-a amintit, e adevărat, de interesul psihologic pe care l-ar stârni descrierea căinței, însă interesul psihologic nu e totuna cu interesul estetic. Faptul ține şi el de confuzia care se manifestă în zilele noastre în atâtea chipuri: lumea caută un lucru taman acolo unde n-ar trebui să-l caute şi, ceea ce e mai rău, îl găseşte acolo unde n-ar trebui să-l găsească; vrea să nutrească sentimente edificatoare la teatru şi să fie impresionată estetic la biserică; să fie convertită de romane şi să se desfete cu scrieri edificatoare; doreşte filozofia în amvon şi preotul la catedră. Această durere nu e, aşadar, durerea estetică, şi totuşi s-ar părea că spre ea se îndreaptă toate aspirațiile vremii noastre, astfel încât e socotită supremul interes tragic. Şi aici se vădesc din nou cele arătate mai sus, însă referitor la vina tragică. Timpul nostru a pierdut toate determinările substanțiale ale familiei, statului şi neamului; e nevoit să-l lase pe fiecare individ în voia sa, astfel încât acesta devine, în sens strict, propriul său creator; vina sa este, aşadar, păcat, durerea – căință; însă în felul acesta tragicul e anulat. Tragedia în care eroul suferă în sensul strict al cuvântului

şi-a pierdut de fapt şi ea interesul tragic, pentru că forța care cauzează suferința şi-a pierdut importanța, iar spectatorul strigă: „ajută-te singur, şi te va ajuta şi Cerul“; cu alte cuvinte, spectatorul şi-a pierdut puterea de a compătimi; or, tocmai compătimirea e, atât în sens subiectiv cât şi obiectiv, adevărata expresie a tragicului.

Înainte de a dezvolta mai departe cele expuse până acum, aş vrea, de dragul clarității, să definesc mai întâi un pic mai exact adevărata tristețe. Tristețea manifestă o mişcare opusă celei a durerii; dacă nu vrem să stricăm totul printr-un şir exagerat de concluzii – lucru pe care vreau să-l împiedic şi într-un alt mod – am putea spune: cu cât există mai multă nevinovăție, cu atât e mai profundă tristețea. Dacă forțăm lucrurile, anulăm tragicul. Un element al vinii rămâne întotdeauna, însă el nu este în mod esențial reflectat subiectiv; iată de ce tristețea din tragedia greacă e atât de profundă. Pentru a împiedica orice concluzii prea timpurii, vreau să observ că orice exagerări nu fac decât să mute problema în alt domeniu. Pentru că unitatea dintre nevinovăția absolută şi vina absolută nu e o determinare estetică, ci o determinare metafizică. De fapt, tocmai din acest motiv lumea s-a ferit mereu să numească viața lui Cristos o tragedie, simțind că subiectul acesta nu poate fi epuizat prin determinări estetice. Faptul că viața lui Cristos depăşeşte determinările estetice se vădeşte şi într-un alt mod, şi anume prin neutralizarea lor de acest fenomen şi prin faptul că devin indiferente. Acțiunea tragică conține întotdeauna în sine un element de suferință, iar suferința tragică – un element de acțiune; domeniul esteticului e relativitatea. Identitatea dintre acțiunea absolută şi suferința absolută depăşeşte puterile esteticului şi ține de metafizic. Această identitate există în viața lui Cristos, întrucât suferința lui e absolută, fiind o făptuire absolută, iar făptuirea sa e suferință absolută, fiind absolută supunere. De aceea, elementul de vină care rămâne nu e reflectat subiectiv, şi de aici provine profunzimea tristeții. Pentru că vina tragică depăşeşte simpla vină subiectivă, fiind o vină originară. Dar vina originară este, asemenea păcatului originar, o determinare substanțială, şi tocmai această substanțialitate face tristețea mai profundă. Dintotdeauna admirata trilogie tragică a lui Sofocle, *Oedip la Colonos*, *Oedip rege* şi *Antigona*, se referă în mod esențial la acest interes autentic tragic. Însă vina originară cuprinde în sine autocontradicția de a fi vină şi totodată de a nu fi vină. Legătura prin care individul devine vinovat e chiar pietatea, dar vina pe care şi-o asumă

astfel are toată ambiguitatea estetică posibilă. Am putea fi aici tentați să credem că poporul evreu a fost cel care a dezvoltat tragicul profund. De exemplu, când se spune despre Iehova că e un Dumnezeu gelos[xxvi], care răzbună greşelile strămoşilor în urmaşii din cea de-a treia şi de-a patra generație, sau când auzim cumplitele blesteme din Vechiul Testament[xxvii], am putea fi uşor tentați să căutăm aici material tragic. Însă iudaismul e mult prea dezvoltat din punct de vedere etic pentru aşa ceva; blestemele lui Iehova sunt, oricât ar fi ele de cumplite, totodată o dreaptă pedeapsă. Altfel stau lucrurile în Grecia antică; acolo, mânia zeilor nu are caracter etic, ci ambiguitate estetică.

În tragedia greacă întâlnim tranziția de la tristețe la durere, un exemplu pentru ea fiind *Filoctet*. *Filoctet* e o tragedie a suferinței în sens strict.[xxviii] Dar şi aici domină încă un mare grad de obiectivitate. Eroul grec rămâne legat de destinul său, acesta fiind de neschimbat; aici nu mai încape discuție. Acest element e de fapt manifestarea tristeții din durere. Prima îndoială cu care începe de fapt durerea e aceasta: de ce mi se întâmplă tocmai mie una ca asta, nu s-ar putea altfel? În mod cert – faptul mi s-a părut totdeauna evident, iar el constituie diferența esențială dintre această piesă şi nemuritoarea trilogie – *Filoctet* dă dovadă de un înalt grad de reflecție; autocontradicția în durere, atât de magistral descrisă[xxix], ilustrează un profund adevăr uman – şi totuşi păstrează o anumită obiectivitate care stă la baza întregii piese. Reflecția lui Filoctet nu se adânceşte în sine, iar când acesta se plânge că nimeni nu ştie de durerea lui[xxx], faptul e tipic elin. E aici un extraordinar adevăr, şi totuşi se vădeşte deopotrivă deosebirea față de durerea reflectată propriu-zisă, care doreşte întotdeauna să rămână singură cu durerea sa, căutând o nouă durere în această singurătate a durerii.

Adevărata tristețe tragică pretinde, aşadar, un element de vinovăție, iar adevărata durere tragică, un element de nevinovăție; adevărata tristețe tragică pretinde un element de transparență, adevărata durere tragică, un element de opacitate. În acest fel pot sugera, cred, cel mai bine dialectica prin care determinările tristeții şi ale durerii intră în atingere, precum şi dialectica proprie conceptului de vină tragică.

Întrucât scrierea de lucrări închegate şi conturarea unui întreg mai cuprinzător sunt contrare principiilor asociației noastre, iar tendința noastră nu e defel să lucrăm la un turn babilonic asupra căruia Dumnezeu să se

pogoare, în dreptatea sa, făcându-l una cu pământul; întrucât suntem conştienți că încurcătura care i-a urmat s-a petrecut cu dreptate şi recunoaştem că fragmentaritatea adevărului e caracteristică oricărei năzuințe umane, tocmai aceasta constituind şi diferența ei față de infinitul întreg şi bine legat al naturii; că bogăția unei individualități constă tocmai în risipirea ei fragmentară şi că tot ce constituie desfătarea individului productiv o constituie şi pe cea a individului receptiv – adică nu elaborarea greoaie şi minuțioasă sau concepția plină de lentoare despre aceasta, ci aprinderea şi savurarea pripitei scântei, care, pentru creator, conține mai mult decât expunerea elaborată, pentru că e apariția ideii şi pentru că fulguraţia ei îi trezeşte productivitatea – întrucât toate acestea sunt, cum spuneam, contrare tendinței asociației noastre şi pentru că perioada pe care v-am citit-o aproape c-ar trebui considerată un îndoielnic atentat la adresa stilului interjecțional, în care ideea izbucneşte, fără însă a reuşi să se impună, aşa cum s-ar cuveni, spre oficializarea ei, în societatea contemporană; după ce v-am atras atenția că totuşi comportamentul meu nu poate fi numit rebel, întrucât legătura care ține laolaltă această perioadă e atât de slabă, încât propozițiile incidente pe care le conține par aforistice şi autonome, vreau doar să vă reamintesc că stilul meu a încercat să fie, pe cât se poate, ceea ce nu e – adică revoluționar.

Asociaţia noastră pretinde la fiecare întâlnire o reînnoire şi o renaştere, pentru a-şi întineri astfel activitatea interioară şi a-şi redenumi printr-un nou termen productivitatea. Să numim, aşadar, tendința noastră o *încercare în cercetarea fragmentară* sau în arta de a scrie hârtii postume. O lucrare completă şi închegată nu se află în nici o relație cu personalitatea poetică; hârtiile postume provoacă mereu, din cauza fragmentarității şi a discontinuității lor, nevoia de a ne imagina poetic personalitatea autorului. Hârtiile postume sunt ca o ruină şi ce loc de şedere ar putea fi mai firesc pentru cei deja înmormântați? Arta constă în a produce artistic acelaşi efect de neglijență şi de incidental, acelaşi drum al gândirii prin anacoluturi; ea constă în a produce o desfătare care nu e niciodată la modul prezent, ci conține întotdeauna în sine un element al timpului trecut, astfel încât să fie prezentă la modul trecut. Faptul e exprimat deja de termenul „postum“[xxxi]. Într-un anumit sens, tot ce a produs un autor e postum, însă nimănui nu i-ar trece prin minte să numească scriere postumă o operă încheiată, decât atunci când are însuşirea întâmplătoare de a nu fi fost publicată în timpul

vieții autorului. O altă însuşire a oricărei creații umane în adevărul ei, aşa cum l-am conceput, este, cred, faptul că oamenilor nu le e dat să trăiască, asemenea zeilor, într-o eternă contemplație. Aşadar, voi numi „opere postume“ tot ce creăm – vreau să spun, tot ce lăsăm în urmă artistic, şi voi numi genialitatea pe care o prețuim delăsare[xxxii], indolență, iar legea naturii pe care o adorăm o voi numi *vis inertiae*[xxxiii]. Astfel, respect sfintele noastre obiceiuri şi hotărâri.

Veniți, aşadar, mai aproape, iubiți sumparanekrwmšnoi, strângeți-vă în jurul meu în timp ce-mi trimit în lume eroina tragică, în timp ce-i dau fiicei tristeții drept zestre durerea. E opera mea şi totuşi conturul ei este atât de neclar, silueta ei atât de nebuloasă, încât fiecare din voi se poate îndrăgosti de ea şi o va iubi în felul său. E creația mea, gândurile ei sunt gândurile mele, şi totuşi e ca şi cum m-aş fi culcat alături de ea într-o noapte de dragoste, ca şi cum mi-ar fi încredințat taina ei cea profundă, suflând-o împreună cu sufletul său în îmbrățişarea mea şi transfigurându-se astfel pentru mine, dispărând apoi pentru ca realitatea ei să nu mai poată fi simțită decât prin starea de spirit lăsată în urmă – în loc ca lucrurile să stea invers şi ea să se nască din starea mea de spirit, prinzând tot mai multă realitate. E proprietatea mea, proprietatea mea legiuită, şi totuşi mă simt uneori ca şi cum i-aş fi furat încrederea prin şiretlicuri, ca şi cum ar trebui mereu să mă uit înapoi după ea, şi totuşi e invers, ea se află mereu înaintea mea, prinde ființă datorită faptului că o evoc. O cheamă Antigona. Voi păstra acest nume din tragedia antică şi voi păstra legătura cu aceasta din urmă, deşi, pe de altă parte, totul va fi modern. Mai întâi însă, o observație. Aleg un personaj feminin pentru că sunt convins că o natură feminină e cea mai potrivită pentru a ilustra această diferență. Ca femeie, va avea suficientă substanțialitate pentru ca tristețea să se poată ivi, însă, aparținând unei lumi reflexive, va avea de asemenea suficientă reflecție pentru a simți durerea. Pentru tristețe e necesar ca vina tragică să oscileze între vinovăție şi nevinovăție; aşadar, vina va trebui să pătrundă în conştiința ei printr-o determinare a substanțialității. Dar, pentru că vina tragică trebuie să manifeste această indeterminare spre a provoca tristețea, reflecția nu trebuie să fie prezentă în infinitatea ei, întrucât ar scoate-o pe Antigona, în mod reflexiv, din vina sa, reflecția neputând să păstreze acel element al vinii originare care provoacă tristețea. Cum însă reflecția s-a trezit, ea n-o va scoate, în mod reflexiv, din tristețe, ci o va cufunda în ea, preschimbând în

fiecare clipă tristețea nutrită pentru Antigona în durere.

Aşadar, neamul lui Labdakos[xxxiv] e obiectul mâniei zeilor înfuriați. Oedip a omorât sfinxul, eliberând Theba, şi-a ucis tatăl şi s-a însurat cu propria sa mamă, iar Antigona e rodul acestei căsătorii. Astfel stau lucrurile în tragedia antică. Eu însă mă abat de la ea. La mine, toate se petrec aidoma şi totuşi diferit. Faptul că Oedip a omorât sfinxul şi a eliberat Theba e unanim cunoscut, iar Oedip duce o viață plină de onoruri, fiind admirat şi fericit în căsnicia sa cu Iocasta. Restul e ascuns ochilor omeneşti şi nici o bănuială n-a transformat vreodată acest vis cumplit în realitate. Doar Antigona ştie. Felul în care a ajuns să ştie se află în afara interesului tragic şi oricine e liber să recurgă aici la propriile presupuneri. La o vârstă fragedă, înainte să apuce să se dezvolte, sufletul ei a fost cuprins, în unele momente, de aluzii obscure la teribilul secret, până când certitudinea a aruncat-o dintr-odată în brațele angoasei. Iată o determinare a tragicului modern. Pentru că angoasa e o reflecție şi astfel diferă în mod esențial de tristețe. Angoasa e organul prin care subiectul îşi însuşeşte tristețea şi o asimilează. Angoasa e forța motrice prin care tristețea se-nfige în inima omului. Dar această mişcare nu e iute ca o săgeată, ci succesivă; nu e o dată pentru totdeauna, ci într-o perpetuă devenire. La fel cum o ocheadă erotică pătimaşă jinduieşte după obiectul său, tot astfel priveşte şi angoasa la durere, dorind-o. La fel cum privirea unei iubiri tăcute şi de nezdruncinat se preocupă de obiectul iubit, tot astfel se îndeletniceşte şi angoasa, în preocuparea sa față de sine, cu tristețea. Dar angoasa are în sine un element în plus, care o face să insiste şi mai mult asupra obiectului său, întrucât îl iubeşte şi în acelaşi timp se teme de el. Angoasa are o funcție dublă. Pe de o parte explorează, atingând mereu tristețea şi descoperind-o prin această atingere, în timp ce îi dă târcoale. Pe de altă parte e abruptă, afirmând într-o clipă întreaga tristețe, dar în aşa fel încât această clipă se dizolvă numaidecât într-o succesiune. În acest sens, angoasa e o determinare autentică a tragicului, iar vechiul dicton, *quem deus vult perdere, primum dementat*[xxxv], poate fi folosit aici în tot adevărul său. Faptul că angoasa e o determinare a reflecției e dovedit chiar şi de limbaj, pentru că spun întotdeauna: „simt angoasă față de ceva“[xxxvi], disociind astfel angoasa de ceea ce mi-o inspiră şi neputând-o folosi niciodată angoasa ca desemnare a unui obiect, pe când atunci când spun „tristețea mea“ mă pot referi atât la ceea ce mă întristează, cât şi la tristețea pe care mi-o provoacă lucrul respectiv. Se mai adaugă faptul că

angoasa cuprinde întotdeauna în sine o reflecţie asupra timpului, pentru că nu pot simți angoasă în legătură cu ceva prezent, ci doar în legătură cu ceva trecut sau viitor; or, trecutul şi viitorul, puse faţă în faţă astfel încât prezentul să dispară, sunt determinări ale reflecţiei. În schimb, tristeţea elină se află, ca întreaga viaţă elină de altfel, la modul prezent, iar din acest motiv tristeţea e mai profundă, însă durerea mai mică. De aceea, angoasa ține în mod esențial de tragicul modern. Hamlet e atât de tragic tocmai pentru că presimte crima mamei sale. Robert *le diable*[xxxvii] întreabă cum de a ajuns să facă atâta rău. Hōgne[xxxviii], cel conceput de mama sa cu un spiriduş, ajunge întâmplător să-şi vadă imaginea oglindită în apă şi-şi întreabă mama de unde a dobândit trupul său o astfel de formă.

Diferența sare în ochi. În tragedia greacă, Antigona nu e deloc preocupată de nefericitul destin al tatălui ei. Acesta planează ca o tristeţe de nepătruns asupra întregii familii; Antigona trăieşte lipsită de griji ca oricare altă fată din Elada, şi corul o deplânge atunci când i se hotărăşte moartea, pentru că trebuie să părăsească atât de tânără această viaţă, fără să fi gustat cea mai frumoasă bucurie a ei, uitând, pe cât se pare, adânca tristeţe a familiei. Prin aceasta nu vrem nicidecum să spunem că e vorba de uşurătate sau că indivizii ar fi izolaţi şi nu s-ar sinchisi defel de raportul lor cu neamul din care se trag. Dar faptul e autentic elin. Circumstanţele vieţii sunt date o dată pentru totdeauna, asemenea unui orizont în limitele căruia trăiesc. Dacă orizontul e întunecat şi acoperit de nori, nimic nu poate fi schimbat. Orizontul conferă sufletului tonalitatea sa fundamentală, care e tristeţea, nu durerea. La Antigona, vina tragică se adună într-un punct precis, şi anume în împrejurarea că şi-a înmormântat fratele în ciuda interdicţiei regelui. Dacă vedem în acest episod un fapt izolat, un conflict între iubirea şi pietatea de soră pe de-o parte şi o interdicţie omenească arbitrară pe de altă parte, *Antigona* încetează a mai fi o tragedie greacă şi devine un subiect tragic cu totul modern. Ceea ce îi conferă interes tragic în sens grec e faptul că în nefericita moarte a fratelui, în conflictul surorii cu o interdicţie dată de oameni răsună ecoul întristătorului destin al lui Oedip; sunt durerile care urmează acestuia, soarta tragică a lui Oedip, care se ramifică şi se transmite în fiecare mlădiţă din familia sa. Acest întreg face tristeţea spectatorilor atât de infinit de profundă. Nu piere un individ, ci o mică lume; e vorba de tristeţea obiectivă care, eliberată, avansează consecvent şi teribil asemeni unei forţe a naturii, iar întristătoarea soartă a

Antigonei e asemeni unui ecou al sorții tatălui ei, o tristețe potențată. De aceea, când Antigona se hotărăşte să-şi înmormânteze fratele în ciuda interdicției stabilite de rege, nu vedem în acest fapt o acțiune liberă, ci o necesitate fatală, care răzbună greşelile părinților asupra copiilor. Există în fapta ei, ce-i drept, suficientă libertate încât s-o putem iubi pe Antigona pentru dragostea ei de soră, dar necesitatea destinului domină această libertate şi înconjoară, asemeni unui refren, nu doar viața lui Oedip, ci şi familia lui.

În timp ce Antigona greacă trăieşte lipsită de griji, astfel încât, dacă n-ar fi intervenit acest nou fapt, ne-am fi putut imagina viața ei fericită în dezvoltarea ei treptată, viața Antigonei noastre e, în esență, încheiată. N-am fost zgârcit când am înzestrat-o şi, aşa cum se spune că o vorbă bună la locul potrivit e asemenea merelor de aur în vase de argint[xxxix], am pus şi eu pentru ea fructul tristeții în vasul durerii. Zestrea ei nu e bogăție vană, pe care o rod moliile şi rugina, ci o comoară veşnică pe care mâna hoțului n-o poate ajunge, nici fura[xl]; ea însăşi e prea vigilentă pentru a îngădui una ca asta. Viața ei nu evoluează asemenea vieții Antigonei greceşti, nu e orientată în afară, ci în lăuntru, scena nu e exterioară, ci interioară, o scenă a spiritului. Am izbutit oare, iubiți , să vă câştig interesul pentru o astfel de fată sau trebuie să recurg la o *captatio benevolentiae*[xli]? Nici ea nu aparține lumii în care trăieşte; deşi pare înfloritoare şi sănătoasă, adevărata ei viață e tainică; şi ea e într-un anumit sens deja moartă, deşi trăieşte; viața ei e tăcută şi ascunsă, lumea n-aude nici măcar un suspin, pentru că suspinul ei e ascuns în tainița sufletului său. N-are rost să mai amintesc că nu-i defel o femeie slabă şi bolnăvicioasă; dimpotrivă, e mândră şi puternică. Nimic nu înnobilează mai mult omul decât păstrarea unui secret. Acesta conferă întregii sale vieți o importanță pe care ea n-o are însă decât pentru el, îl eliberează de orice grijă vană față de lumea înconjurătoare, iar omul se odihneşte în secretul său, suficient sieşi şi fericit, am putea spune, oricât de nefericit ar fi acest secret. La fel şi Antigona noastră. E mândră de taina ei, mândră că a fost aleasă în mod miraculos să salveze cinstea şi renumele neamului lui Oedip, iar când poporul recunoscător îl laudă şi-l preamăreşte pe Oedip cu strigăte de bucurie, îşi simte propria importanță, iar taina ei i se cufundă tot mai adânc şi mai adânc în suflet, tot mai inaccesibilă pentru orice ființă vie. Simte ce mult i-a fost încredințat, iar acest sentiment îi conferă măreția supranaturală necesară pentru a ne interesa din punct de

vedere tragic. Trebuie să ne intereseze ca personaj singular. E mai mult decât o fată obişnuită, şi totuşi e doar o fată; e mireasă, însă în întreaga ei puritate feciorelnică. Ca mireasă, femeia şi-a atins menirea şi de aceea, în mod obişnuit, o femeie nu ne poate interesa decât în măsura în care o raportăm la această menire a ei. Există însă şi analogii. Vorbim astfel de o mireasă a Domnului[xlii] care găseşte în credinţă şi spirit conţinutul ce o susţine. Pe Antigona noastră aş vrea s-o numesc mireasă într-un sens şi mai frumos, ea este aproape şi mai mult, e mamă, fiind, din punct de vedere pur estetic, *virgo mater*[xliii], fiindcă îşi poartă în inimă taina, ferită şi ascunsă. Antigona e tăcere tocmai pentru că e plină de taină, dar această întoarcere către sine cuprinsă în tăcere îi conferă o atitudine supranaturală. E mândră de tristeţea ei, este geloasă pe ea, pentru că tristeţea ei e iubirea ei. Şi totuşi, tristeţea ei nu este o avere moartă şi imobilă, ci e mereu în mişcare, născând durere şi născându-se cu durere. Aşa cum o fată este mireasă atunci când se hotărăşte să-şi jertfească viaţa pentru o idee şi poartă pe frunte cununa de jertfă[xliv], Antigona e mireasă pentru că marea idee care o însufleţeşte o transformă, iar cununa ei de jertfă este aidoma cununii de mireasă. Ea nu ştie de bărbat[xlv], şi totuşi e mireasă; nu cunoaşte nici măcar ideea care o însufleţeşte, pentru că faptul acesta ar fi nefeminin, şi totuşi e mireasă. Iată felul în care Antigona noastră e mireasa tristeţii. Îşi închină viaţa întristării provocate de soarta tatălui şi de soarta proprie. O nenorocire asemeni celei ce l-a lovit pe tatăl ei cere întristare, şi totuşi nimeni nu se poate întrista din cauza ei, pentru că nimeni nu ştie de cele întâmplate. Şi la fel cum Antigona greacă nu suportă să vadă rămăşiţele fratelui ei aruncate şi lipsite de ultimele onoruri, Antigona noastră simte ce cumplit ar fi fost dacă nimeni n-ar fi ştiut nimic de cele întâmplate, e cuprinsă de angoasă la gândul că nimeni n-ar fi vărsat nici o lacrimă, aproape că le mulţumeşte zeilor pentru că a fost aleasă în acest scop. Iată măreţia Antigonei, în durerea sa. Pot semnala aici şi o diferenţă între elini şi moderni. E autentic elin felul în care Filoctet se plânge că nimeni nu ştie cum suferă el; e o profundă nevoie umană să vrei ca alţii să afle că suferi, însă durerea care reflectează nu doreşte aşa ceva. Antigonei nici nu-i trece prin minte să dorească să ştie cineva de suferinţa ei, în schimb simte acest lucru în legătură cu tatăl ei, simte actul de dreptate din întristare, aceasta fiind din punct de vedere estetic la fel de dreaptă cum e pedeapsa pentru cei care au săvârşit ceva nedrept. În tragedia greacă, doar perspectiva de a fi îngropată de vie o face

pe Antigona să izbucnească în strigătul de jale:

(850) „ë dÚstanoj,
oÜt' ™n broto‹j oÜt' ™n nekro‹si
mštoikoj, oÙ zîsin, oÙ qanoàsi64 [xlvi],

Antigona noastră ar putea însă spune acest lucru despre întreaga ei viață. Diferența e evidentă; în afirmația Antigonei există un adevăr faptic care face durerea să scadă. Dacă Antigona noastră ar spune acelaşi lucru, ar fi inautentic[xlvii], dar tocmai această inautenticitate e adevărata durere. Grecii nu se exprimă inautentic tocmai fiindcă reflecţia necesară pentru aşa ceva nu făcea parte din viaţa lor. Astfel, când Filoctet se plânge că trăieşte singur şi părăsit pe insula pustie, afirmația sa corespunde deopotrivă adevărului exterior; când însă Antigona noastră simte durerea în singurătatea ei, faptul e inautentic, ea nefiind singură, însă tocmai din acest motiv durerea ei este pe drept cuvânt autentică.

În ce priveşte vina tragică, ea constă pe de-o parte în faptul că Antigona îşi înmormântează fratele, iar pe de altă parte ține de contextul tristului destin al tatălui, care e presupus tacit pe baza celor două tragedii[xlviii] anterioare. Am aici din nou de-a face cu acea dialectică stranie care pune în relație păcatul neamului cu individul. E vorba de ereditate. În general, ne închipuim dialectica într-un mod abstract, aproape ca pe nişte reguli logice.[xlix] Însă, curând, viaţa îl învaţă pe om că există multe feluri de dialectică şi că orice pasiune îşi are dialectica ei. De aceea, dialectica în stare să lege păcatul neamului sau al familiei de fiecare subiect în parte, astfel încât acesta nu doar să sufere din cauza păcatului – o consecinţă naturală, împotriva căreia ai încerca zadarnic să te căleşti –, ci să se şi simtă vinovat, participând la vină, această dialectică ne e străină, nefiind defel obligatorie pentru noi. Dacă ne-am gândi însă la o renaştere a tragicului antic, fiecare individ ar trebui să urmărească propria sa renaştere, nu doar în sens spiritual, ci şi în sens finit, cel al ieşirii din pântecul matern al familiei şi neamului. Dialectica prin care individul e raportat la familie şi neam nu e una subiectivă, pentru că o astfel de dialectică ar desprinde din context relația şi individul, ci e o dialectică obiectivă[l]. E vorba, în esenţă, de pietate. Respectarea pietății nu poate fi nicidecum considerată dăunătoare pentru individ. În vremea noastră, în raporturile naturale sunt acceptate lucruri care

nu sunt acceptate în raporturile spirituale. Nimeni nu vrea să fie atât de izolat şi de nenatural încât să nu considere familia un întreg despre care să poată spune că, atunci când suferă un membru, suferă toţi.[li] Faptul se petrece involuntar, altfel care-ar fi motivul pentru care individul se teme că un alt membru al familiei ar face-o pe aceasta de ruşine, dacă nu sentimentul că ar suferi şi el în urma acestui fapt. Individul trebuie să-şi asume această suferinţă, fie că vrea, fie că nu. Dar, cum punctul de plecare e individul, nu neamul, această suferinţă forţată e dusă la extrem; omul simte că nu poate fi stăpânul relaţiilor sale naturale, dar doreşte totuşi acest lucru, în măsura în care e cu putinţă. În schimb, când individul vede, dimpotrivă, în relaţiile naturale un element al adevăratei sale condiţii, acest lucru se exprimă în lumea spiritului prin faptul că individul participă la vină. Poate că mulţi nu pot concepe o astfel de consecinţă, dar atunci nu vor putea concepe nici tragicul. Dacă individul e izolat, atunci sau e autorul propriului destin, iar atunci tragicul nu mai există, doar răul – pentru că orbirea sau împietrirea în sine a individului nu mai e tragică, ea fiind propria sa operă –, sau indivizii sunt doar modificări ale substanţei eterne a existenţei, iar atunci tragicul dispare din nou.

În ceea ce priveşte vina tragică, se vede acum cu uşurinţă o diferenţă a tragicului modern după ce acesta a integrat în sine tragicul antic; pentru că doar despre acest lucru poate fi vorba acum. Antigona greacă participă la vina tatălui prin pietatea ei filială; la fel şi cea modernă; dar pentru Antigona greacă vina şi suferinţa tatălui sunt un fapt exterior, de neclintit, care nu-i stârneşte tristeţea (*quod non volvit in pectore*[lii]), iar în măsura în care suferă ea însăşi, printr-o consecinţă naturală, din cauza vinii tatălui, totul ţine de pura factualitate exterioară. Cu Antigona noastră lucrurile stau altfel. Pornesc de la premisa că Oedip a murit. Încă din timpul vieţii sale, Antigona i-a ştiut taina, dar n-a îndrăznit s-o mărturisească tatălui. Moartea acestuia îi răpeşte singura cale de a se elibera de taina sa. Acum, a se confesa vreunei fiinţe vii ar însemna să compromită memoria tatălui, iar viaţa Antigonei capătă importanţă în ochii ei prin faptul de a fi dedicată, zilnic şi aproape ceas de ceas, cinstirii postume a tatălui, prin intermediul tăcerii imposibil de rupt. Doar un lucru nu ştie: dacă tatăl a fost el însuşi conştient de propria vină. În asta constă modernitatea, neliniştea suferinţei ei, aici rezidă ambiguitatea durerii ei. Îşi iubeşte tatăl din toată inima, iar această iubire o scoate din sine, implicând-o în vina tatălui; fiind rodul unei

astfel de iubiri, se simte înstrăinată de oameni şi cu atât mai vinovată, cu cât îşi iubeşte mai mult tatăl; doar lângă el îşi poate găsi liniştea; fiind la fel de vinovaţi, şi-ar putea împărtăşi tristeţea. Însă, pe vremea când tatăl ei trăia, nu-i putuse mărturisi tristeţea ei, pentru că nu ştia dacă şi el ştie, şi ar fi riscat să-l cufunde într-o durere asemănătoare. Şi totuşi, dacă el n-ar fi ştiut, vina ar fi fost mai mică. Mişcarea e aici mereu relativă. Dacă Antigona n-ar cunoaşte lămurit înlănţuirea faptelor, ea şi-ar pierde însemnătatea, pentru că nu s-ar lupta decât cu o bănuială, ceea ce e prea puţin pentru a ne interesa din punct de vedere tragic. Dar ea ştie totul; şi totuşi, în ştiinţa ei e o neştiinţă care-i ţine mereu tristeţea în mişcare, putând-o mereu transforma în durere. La toate acestea se adaugă faptul că se află mereu în luptă cu lumea exterioară care o înconjoară. În memoria poporului, Oedip a rămas un rege fericit, preamărit şi lăudat; Antigona însăşi şi-a admirat tatăl la fel de mult pe cât l-a iubit. Participă la orice strigăt de bucurie şi la orice laudă adusă lui, e entuziasmată de tatăl ei cum nu e nici o altă fată din regat, gândul ei se întoarce mereu la el, e elogiată în ţară ca model de fiică iubitoare, dar acest entuziasm e singurul mod în care-şi poate exprima durerea. Tatăl îi e mereu în gând, dar ce gândeşte despre el e dureroasa ei taină. Şi totuşi nu îndrăzneşte să se lase pradă tristeţii, să jelească, de teamă că, văzând-o, lumea ar putea da de urma tainei, şi astfel nici în această privinţă nu are parte de tristeţe, ci doar de durere.

Consider că, prelucrată şi prezentată astfel, Antigona ne poate interesa, şi cred că nu mă veţi acuza de superficialitate sau de favorizare părintească dacă afirm că ar putea îndrăzni să-şi încerce puterile în materie de tragic, făcând parte dintr-o tragedie. Până acum n-a fost decât un personaj epic, iar tragicul ei n-a stârnit decât interes epic.

Nici nu-i prea greu să născoceşti un context în care să se potrivească; în această privinţă ne putem mulţumi cu ceea ce ne dă tragedia greacă. Antigona are o soră care încă trăieşte; pe aceasta o voi face să fie ceva mai mare şi deja măritată. Mama lor ar putea la rândul ei să fie încă în viaţă. Se înţelege de la sine că ele nu pot fi decât personaje secundare; la fel şi faptul că tragedia va cuprinde în sine un element epic, aşa cum îl cuprinde de altfel şi tragedia greacă, fără ca el să iasă în evidenţă în mod necesar; însă monologul va juca aici întotdeauna un rol fundamental, chiar dacă situaţia trebuie mereu să-i vină în ajutor. Trebuie să ne închipuim totul concentrat în jurul interesului principal pe care-l suscită conţinutul vieţii Antigonei; iar

când toate au fost puse astfel în ordine, rămâne doar întrebarea: cum e trezit interesul dramatic?

Aşa cum am prezentat-o, eroina noastră e pe cale să depăşească o împrejurare a vieţii sale şi să trăiască pur spiritual, fapt pe care însă natura nu-l îngăduie. Datorită profunzimii sufletului ei, Antigona trebuie în mod necesar să iubească cu o pasiune extraordinară atunci când se îndrăgosteşte. Iată interesul dramatic – Antigona e îndrăgostită şi, o spun cu durere, e îndrăgostită mortal. În asta constă conflictul tragic. În general ar trebui să fim ceva mai pretenţioşi faţă de ceea ce numim conflict tragic. Cu cât e mai mare simpatia forţelor intrate în conflict, cu cât sunt ele mai profunde şi mai asemănătoare, cu atât mai important devine conflictul. Aşadar, Antigona e îndrăgostită, iar cel care e obiectul iubirii ei e conştient de acest lucru. Dar Antigona nu e o fată obişnuită şi, de aceea, nici zestrea ei nu e una obişnuită: este durerea ei. Ea nu poate aparţine unui bărbat fără această zestre, îndrăzneala ar fi prea mare; ar fi imposibil s-o ascundă de un astfel de martor, iar a vrea s-o tăinuiască ar însemna să păcătuiască împotriva propriei sale iubiri; dar îi poate ea aparţine cu o astfel de zestre? Poate îndrăzni să se confeseze vreunui om, fie el chiar bărbatul iubit? Antigona e puternică, întrebarea nu e dacă ar trebui să-şi destăinuie cuiva durerea doar de dragul ei, spre a-şi uşura inima, pentru că e în stare să o suporte fără nici un alt sprijin, ci dacă poate justifica o astfel de destăinuire faţă de părintele mort. Desigur, faptul de a-i împărtăşi cuiva secretul îi provoacă şi el suferinţă, pentru că viaţa ei e la rându-i în chip trist întreţesută cu el. Dar acest lucru n-o tulbură. E vorba doar de tatăl ei. În această privinţă, există o simpatie a forţelor intrate în conflict. Viaţa Antigonei, mai înainte liniştită şi tăcută, devine acum, evident doar în sinea ei, agitată şi pasionată, iar replicile ei încep să devină patetice. Se luptă cu sine; dorise să-şi jertfească viaţa pentru taina sa, însă aceasta îi cere acum, drept jertfă, iubirea ei. Învinge, adică taina ei învinge, iar Antigona pierde. Acum urmează celălalt conflict, pentru că, spre a provoca un conflict tragic cu adevărat profund, forţele intrate în conflict trebuie să fie de aceeaşi natură. Conflictul descris până acum nu are această însuşire, pentru că are loc de fapt între iubirea ei pentru tată şi iubirea faţă de sine însăşi, iar întrebarea care se pune e dacă iubirea ei nu este o jertfă mult prea mare. Cealaltă forţă care intră în conflict e dragostea pentru bărbatul iubit. Acesta ştie că e iubit şi îndrăzneşte să treacă la atac. Reţinerea ei îl miră; îşi dă seama că există

probabil nişte dificultăţi deosebite, dar ele nu-i par insurmontabile. Tot ce vrea e s-o convingă pe Antigona cât de mult o iubeşte şi că viaţa lui s-a sfârşit dacă e nevoit să renunţe la iubirea ei. Pasiunea lui devine în final aproape falsă, însă cu atât mai inventivă în a-i înfrunta rezistenţa. Fiecare declaraţie de dragoste din partea lui nu face decât să sporească durerea Antigonei, fiecare suspin al lui îi înfige săgeata durerii tot mai adânc în inimă. Nu neglijează nici un mijloc pentru a o convinge. Ştie, asemenea tuturor, cât de mult îşi iubeşte Antigona tatăl. O întâlneşte la mormântul lui Oedip, unde mersese să dea frâu liber inimii, lăsându-se pradă dorului de tatăl ei, chiar dacă dorul îi era amestecat cu durere, pentru că nu ştia cum îl va reîntâlni şi dacă fusese sau nu conştient de vina sa. O surprinde, o conjură în numele iubirii, inclusiv al iubirii pentru tatăl ei, vede că faptul acesta o impresionează în mod deosebit, insistă, sperând să obţină totul prin acest mijloc, şi nu ştie că a lucrat astfel împotriva lui însuşi.

Aşadar, interesul e legat de modul de a-i smulge secretul. A o face să fie cuprinsă de un acces temporar de nebunie şi să-şi trădeze astfel taina n-ar fi de nici un folos. Forţele intrate în conflict se înfruntă într-o asemenea măsură, încât, pentru individualitatea tragică, acţiunea devine imposibilă. Durerea ei e acum sporită de iubire, de suferinţa ei în deplină simpatie cu cel pe care-l iubeşte. Nu-şi poate afla pacea decât în moarte; astfel, viaţa ei e dedicată tristeţii şi pune un zăgaz, o limită nenorocirii care altfel poate că s-ar fi transmis, fatal, asupra urmaşilor. Doar în clipa morţii îndrăzneşte să-şi destăinuie adânca iubire; nu-i poate mărturisi că-i aparţine decât în clipa în care nu-i mai aparţine. Rănit fiind în lupta de la Mantineea, Epaminonda[liii] nu şi-a scos săgeata din rană decât după ce a auzit că e vorba de o victorie, pentru că ştia că va muri dacă o scoate din rană. La fel poartă şi Antigona noastră taina în inimă, asemenea unei săgeţi pe care viaţa a înfipt-o acolo tot mai adânc, fără a o ucide totuşi, pentru că atâta timp cât o poartă în inimă poate trăi, dar în clipa în care îi e scoasă din piept trebuie să moară. Iubitul ei e nevoit să lupte pentru a-i smulge taina, dar acest fapt înseamnă totodată moartea ei. De a cui mână moare? De a celui viu sau de a celui mort? Într-un anumit sens, de a celui mort, iar ceea ce i s-a prezis lui Hercule[liv], anume că nu va fi ucis de un om viu, ci de un mort, i se potriveşte şi ei, în măsura în care motivul morţii ei e amintirea tatălui; în alt sens însă, de a celui viu, pentru că iubirea ei nefericită devine motivul pentru ca amintirea s-o ucidă.

*Notă*

64. *(844) O weh Unselige!*
*Nicht unter Menschen, nicht unter Toten,*
*Im Leben nicht heimisch noch im Tode!*

# SILUETE

## O petrecere psihologică[i] a timpului

*Expunere făcută pentru*
sumparanekrwmšnoi

*Abgeschworen mag die Liebe immer seyn;*
*Liebes-Zauber wiegt in dieser Höhle*
*Die berauschte, überraschte Seele*
*In Vergessenheit des Schwures ein.*[ii]
* * *
*Gestern liebt' ich,*
*Heute leid' ich,*
*Morgen sterb' ich*
*Dennoch denk' ich*
*Heut' und Morgen*
*Gern an Gestern.*[iii]

## *Adresare improvizată*

Sărbătorim în acest ceas aniversarea societăţii noastre, bucurându-ne de repetarea fericitei ocazii şi de faptul că ziua cea mai lungă[iv] a trecut, iar noaptea biruieşte din nou. Am aşteptat lunga, lunga zi, suspinând până în clipa de adineauri la gândul lungimii ei, însă acum disperarea noastră s-a transformat în bucurie. E adevărat că victoria e doar una neînsemnată, iar supremaţia zilei va mai dura o vreme, însă nu poate scăpa atenţiei noastre faptul că dominaţia zilei a fost învinsă. Nu zăbovim aşadar cu strigătele noastre de bucurie la vederea biruinţei nopţii până când o va vedea toată lumea, nu întârziem până când placida viaţă burgheză ne va reaminti că ziua e-n scădere. Aşa cum o tânără mireasă aşteaptă sosirea nopţii, la fel tânjim şi noi, cuprinşi de dor, după înserare, după primul semn al viitoarei biruinţe a nopţii, iar bucuria şi surprinderea ne sunt cu atât mai mari cu cât fuseserăm cât pe ce să disperăm, neştiind cum s-o mai scoatem la capăt dacă nu se scurtează zilele.

A trecut un an, şi societatea noastră încă mai dăinuie – ar trebui oare să ne bucurăm de acest fapt, iubiţi sumparanekrwmšnoi, să fim bucuroşi că existenţa ei îşi bate joc de învăţătura noastră despre ruina căreia îi sunt sortite toate lucrurile sau mai degrabă s-ar cuveni să ne întristăm că încă mai dăinuie şi să ne bucurăm că-n orice caz nu va mai dăinui decât un an, întrucât am hotărât ca, în cazul în care nu va fi dispărut până atunci de la sine, s-o desfiinţăm noi înşine? – La înfiinţarea ei n-am elaborat planuri vaste[v], pentru că, ştiind cât de jalnică e viaţa şi cât de perfidă e existenţa, am hotărât să venim în ajutorul legii universului[vi] şi să ne autonimicim în cazul în care aceasta nu ne-o ia înainte. A trecut un an şi societatea noastră e completă încă, nimeni n-a fost înlăturat şi nimeni n-a plecat din proprie iniţiativă, întrucât suntem cu toţii mult prea mândri pentru aşa ceva, considerând moartea drept suprema fericire. Să ne veselim oare de toate acestea sau mai degrabă să ne întristăm, bucurându-ne doar de nădejdea că încurcăturile vieţii ne vor risipi în curând, iar torentul ei ne va smulge şi ne va duce cu sine? Într-adevăr, aceste gânduri se potrivesc mai bine pentru societatea noastră, corespunzând cel mai mult solemnităţii momentului şi întregului cadru. Nu-i oare semnificativ şi plin de importanţă faptul că podeaua acestei mici încăperi e, conform obiceiului ţării, presărată cu

verdeață, ca la o înmormântare, şi nu ne aprobă oare însăşi natura, dacă ascultăm sălbatica furtună ce vuieşte în jurul nostru şi puternicul glas al vijeliei? Da, să amuțim o clipă şi să ascultăm muzica furtunii, goana ei impetuoasă, provocările ei îndrăznețe, mugetul sfidător al mării, suspinul temător al pădurii, disperatul vuiet al copacilor şi înspăimântatul şuier al ierbii. Oamenii susțin, ce-i drept, că vocea divinității nu răsună în furtuna care răbufneşte, ci în blânda adiere[vii]; dar auzul nostru nu-i făcut să surprindă bândele adieri, ci să soarbă tumultul elementelor. Şi cum de nu izbucneşte acesta şi mai puternic, ca să pună capăt vieții, lumii şi acestui scurt discurs, care măcar are, față de tot restul, avantajul de a se sfârşi curând? Ah, de-ar izbucni acel vârtej care-i principiul cel mai lăuntric al lumii[viii], chiar dacă oamenii nici măcar nu-l observă, ci mănâncă şi beau, se căsătoresc şi se-nmulțesc cu râvnă şi fără de griji[ix], de-ar dărâma, în mânia sa lăuntrică, munții şi împărățiile, roadele culturii şi istețele născociri omeneşti, de-ar izbucni într-un teribil urlet ultim care să anunțe sfârşitul tuturor, mai sigur decât o fac trâmbițele judecății[x], de-ar smulge şi-nvârti această stâncă dezgolită pe care stăm, uşoară ca un fulg pentru suflarea Duhului său[xi]! – Dar noaptea învinge, ziua se scurtează şi speranța creşte! Umpleți, aşadar, încă o dată paharele, iubiți convivi! Închinându-ți acest pahar, te salut, tăcută noapte, eternă mumă a tuturor lucrurilor[xii]! De la tine vin şi la tine se-ntorc toate. Îndură-te, aşadar, din nou de lume şi deschide-te pentru a strânge totul laolaltă şi a ne ascunde şi păzi pe toți în pântecul tău matern! Pe tine te salut, întunecată noapte, te salut văzându-te biruitoare; iată-mi consolarea, pentru că tu le scurtezi pe toate, ziua, vremea, viața şi chinul amintirii, cufundându-le în veşnică uitare!

* * *

De când Lessing a domolit, în celebrul său tratat *Laocoon*[xiii], certurile legate de granița dintre poezie şi artă, putem considera drept unanim recunoscut de toți esteticienii rezultatul că arta ține de determinarea spațiului, iar poezia de cea a timpului, arta înfățişând ce e static, iar poezia lucrurile în mişcare. Din acest motiv, tot ce devine obiectul artei plastice trebuie să aibă acea tăcută transparență în care lăuntricul are parte de o manifestare exterioară corespunzătoare. Cu cât se întâmplă mai puțin astfel, cu atât mai dificilă devine misiunea pentru artist, până când apare acea diferență care-l învață că nu mai are nici o misiune. Dacă aplicăm la

raportul dintre tristeţe şi bucurie ceea ce n-am expus, ci doar am schiţat aici, vom recunoaşte cu uşurinţă că bucuria e mai uşor de reprezentat artistic decât tristeţea. Nu vrem să negăm prin aceasta faptul că tristeţea poate fi reprezentată artistic, ci doar să spunem că ea ajunge într-un punct în care e esenţial să existe opoziţie între interior şi exterior, iar reprezentarea acestui punct devine deci imposibilă pentru artă. Faptul ţine de însăşi esenţa tristeţii. Bucuriei îi e proprie manifestarea; tristeţea vrea să se ascundă şi uneori chiar să înşele lumea. Bucuria e comunicativă, socială, expansivă, vrea să se exteriorizeze; tristeţea e închisă în sine, mută, însingurată şi încearcă să se retragă în sine. Oricine a observat viaţa nu va putea să nege corectitudinea acestor spuse. Există oameni a căror constituţie e astfel alcătuită, încât, atunci când se emoţionează, sângele le năvăleşte în obraji, iar agitaţia lor interioară devine vizibilă în exterior; constituţia altora face, dimpotrivă, sângele să se retragă în camerele inimii şi în lăuntrul organismului. La fel stau lucrurile şi cu modurile de manifestare ale bucuriei şi tristeţii. Primul tip de constituţie e mai uşor de observat decât cel de-al doilea. La cel dintâi vedem expresia, agitaţia interioară e vizibilă în exterior; la cel de-al doilea, agitaţia interioară e doar bănuită. Paloarea exterioară e asemenea unui salut de despărţire al forului interior, iar gândul şi fantezia se grăbesc să urmeze fugarul care se ascunde în tainiţă. Faptul e valabil îndeosebi pentru tipul de tristeţe pe care îmi propun să-l examinez mai îndeaproape aici şi pe care e potrivit să-l numim tristeţea reflectată. Aici, exteriorul conţine cel mult un indiciu care să ne pună pe urmele interiorului, uneori nici atât. Acest tip de tristeţe nu poate fi reprezentat artistic, pentru că echilibrul dintre interior şi exterior e anulat, el neţinând, aşadar, de determinări spaţiale. Nici în altă privinţă nu poate fi reprezentat, întrucât nu are linişte interioară, ci e mereu în mişcare; chiar dacă mişcarea aceasta nu îl îmbogăţeşte cu noi rezultate, ea e esenţială pentru el. Asemenea unei veveriţe în cuşcă, tristeţea reflectată se învârte în jurul propriului sine, dar nu atât de monoton precum acest animal, ci variind şi combinând elementele interioare ale tristeţii. Tristeţea reflectată nu poate deveni obiectul reprezentării artistice, pentru că n-are linişte, nu cade de acord cu sine însăşi, nu se fixează într-o formă particulară precisă. Aşa cum bolnavul se zvârcoleşte, în durerea lui, când pe-o parte, când pe cealaltă, la fel se zbate şi tristeţea reflectată încercând să-şi afle obiectul şi expresia. Când tristeţea îşi găseşte liniştea, lăuntrul tristeţii îşi va afla

treptat calea în afară, devenind vizibil în exterior şi ajungând astfel obiectul reprezentării artistice. Atunci când tristeţea îşi găseşte liniştea şi odihna în sine, mişcarea are loc din lăuntru spre exterior; tristeţea reflectată însă porneşte spre interior, asemeni sângelui care se retrage de la suprafaţă, fapt ce nu poate fi bănuit decât datorită palorii care-i ia rapid locul. Tristeţea reflectată nu aduce cu sine nici o schimbare esenţială în exterior; se îndreaptă spre interior chiar din primul moment al tristeţii, şi doar un observator atent îi bănuieşte dispariţia; mai târziu, ea însăşi veghează cu strictețe ca exteriorul să fie cât mai puţin bătător la ochi cu putinţă.

Căutându-şi astfel calea spre interior, găseşte în fine o tainiţă, un sanctuar în care crede că poate rămâne, şi atunci îşi începe mişcarea cea monotonă. Se mişcă încoace şi-ncolo ca un pendul, negăsindu-şi liniştea. O ia mereu de la capăt, cumpănind, ascultând declaraţiile martorilor, comparându-le şi verificându-le pe fiecare în parte, fapt pe care l-a mai făcut de sute de ori, cu care nu termină însă niciodată. Monotonia are, în timp, ceva adormitor. Aşa cum ne adorm căderea monotonă a picăturilor pe acoperiş, sfârâitul monoton al fusului, zgomotul monoton produs de paşii măsuraţi ai unui om care merge încoace şi-ncolo la etajul de deasupra, la fel îşi găseşte în cele din urmă şi tristeţea reflectată alinarea în această mişcare care-i devine necesară, oricât ar fi de iluzorie. În fine, se stabileşte un anumit echilibru, dispare nevoia de a lăsa tristeţea să izbucnească, în caz că nevoia aceasta s-ar fi manifestat vreodată, exteriorul e tăcut şi calm, iar în micul, lăuntricul său colţişor, tristeţea o duce asemeni unui deţinut bine păzit într-o temniţă subpământeană, care trăieşte an după an în mişcarea sa monotonă, mergând încoace şi-ncolo în celulă, niciodată obosit să parcurgă lungul sau scurtul drum al tristeţii.

Cât despre cauza tristeţii reflectate, ea poate ţine fie de constituţia subiectivă a individului, fie de tristeţea obiectivă sau de ocazia tristeţii. Un maniac al reflecţiei va transforma orice tristeţe în tristeţe reflectată; structura şi alcătuirea sa individuală îl împiedică să asimileze tristeţea pur şi simplu. Aceasta e însă o stare bolnăvicioasă care nu ne poate interesa prea mult, întrucât orice întâmplare poate provoca în acest mod o metamorfoză prin care să devină tristeţe reflectată. Cu totul altceva e să ştii când tristeţea obiectivă sau ocazia tristeţii dau naştere în individ reflecţiei care transformă tristeţea în tristeţe reflectată. Acest fapt se întâmplă de fiecare dată când tristeţea obiectivă nu e propriu-zis încheiată şi lasă în urmă o îndoială,

oricum ar fi aceasta. Aici, gândului i se înfăţişează îndată o multitudine de cazuri, al căror număr creşte odată cu experienţa de viaţă sau cu înclinaţia de a-ţi exersa perspicacitatea în astfel de experimente. Însă nu e nicidecum scopul meu să tratez aici toate aceste cazuri; vreau doar să pun în evidenţă un singur aspect, în măsura în care l-am putut observa. Când ocazia tristeţii e o înşelătorie, tristeţea obiectivă e de asemenea natură încât naşte în individ tristeţea reflectată. E adesea dificil de stabilit dacă o înşelătorie e într-adevăr o înşelătorie – şi totuşi, totul depinde de asta; atâta timp cât lucrul nu e lămurit, tristeţea nu-şi găseşte liniştea, ci îşi continuă zbaterea încoace şi-ncolo în interiorul reflecţiei. Când, în plus, înşelătoria nu vizează un lucru exterior, ci întreaga viaţă interioară a unui om, miezul cel mai adânc al acesteia, probabilitatea că tristeţea reflectată va fi de durată e din ce în ce mai mare. Dar am putea oare caracteriza viaţa unei femei în chip mai adevărat decât prin intermediul iubirii ei? De aceea, când tristeţea unei iubiri nefericite îşi are motivul într-o înşelăciune, vom întâlni necondiţionat o tristeţe reflectată, fie că ea durează toată viaţa, fie că individul o învinge. Iubirea nefericită e desigur în sine cea mai profundă tristeţe de care poate avea parte o femeie, dar de aici nu rezultă că orice amor nefericit dă naştere tristeţii reflectate. De exemplu, când iubitul unei fete moare, când nu-i împărtăşeşte iubirea sau când circumstanţele de viaţă fac imposibilă împlinirea dorinţelor ei, acestea sunt motive de tristeţe, dar nu de tristeţe reflectată, decât în măsura în care e vorba de o stare bolnăvicioasă, ceea ce e în afara interesului nostru. În schimb, dacă fata nu e bolnavă, tristeţea ei e nemijlocită şi va putea astfel deveni obiectul unei reprezentări artistice, în vreme ce e imposibil pentru artă să exprime şi să reprezinte tristeţea reflectată sau caracterul ei. Pentru că tristeţea nemijlocită e amprenta şi expresia nemijlocită a impresiei[xiv] lăsate de tristeţe, potrivindu-se cu ea asemeni imaginii rămase pe pânza de in a Veronicăi[xv], iar sfânta scriptură a tristeţii e imprimată în exterior, frumos, curat şi lizibil pentru toată lumea.

Tristeţea reflectată nu poate deveni, aşadar, obiectul reprezentării artistice pentru că, pe de o parte, nu e niciodată de faţă, ci mereu în devenire, iar pe de altă parte exteriorul, vizibilul e indiferent şi nu contează. Aşadar, dacă arta plastică nu vrea să se mărginească la naivitatea des întâlnită în vechi scrieri, unde sunt reprezentate figuri care ar putea fi orice dacă n-am observa pe pieptul lor câte o placă explicativă, o inimă etc. pe care se poate citi totul, mai ales dacă figura respectivă îţi atrage atenţia

asupra acesteia prin poziția ei, arătând-o cu degetul, efect care ar fi putut fi obținut la fel de bine scriind deasupra lor: „luați vă rog aminte“; dacă arta nu vrea una ca asta, e nevoită să renunțe la reprezentări ale tristeții reflectate şi să le lase pe acestea în seama poeziei şi a psihologiei.

Această tristețe reflectată îmi propun să o luminez şi, în măsura în care e posibil, să o înfățişez în câteva imagini. Le voi numi *siluete*, pe de o parte pentru a reaminti îndată că le scot din latura întunecată a vieții, pe de altă parte pentru că, asemeni siluetelor, nu sunt vizibile în mod nemijlocit.[xvi] Dacă iau în mână o siluetă, ea nu-mi face nici o impresie, nu pot avea nici o reprezentare propriu-zisă a ei; abia când o îndrept spre perete şi nu privesc imaginea nemijlocită, ci proiecția ivită pe perete, o pot vedea. La fel e şi imaginea pe care vreau să o arăt aici: o imagine interioară care nu devine vizibilă decât atunci când o pătrund pe cea exterioară. Exteriorul nu are poate nimic frapant, însă, pătrunzându-l cu privirea, descopăr în cele din urmă imaginea lăuntrică, care e prea fină pentru a deveni vizibilă în afară, fiind țesută din cele mai delicate stări sufleteşti. Când privesc o foaie de hârtie, aceasta poate că n-are nimic deosebit la prima vedere, dar, ținând-o în lumina soarelui şi pătrunzându-i cu privirea transparența, îi descopăr fina imagine lăuntrică, care e, ca să zic aşa, prea sufletească pentru a fi vizibilă în mod nemijlocit. Ațintiți-vă, aşadar, iubiți sumparanekrwmšnoi, privirea asupra acestei imagini lăuntrice, nelăsându-vă tulburați de cea exterioară sau, mai bine zis, nu plăsmuiți această imagine voi înşivă, întrucât eu o împing mereu deoparte spre a-i scruta cât mai bine lăuntrul. Dar poate că nici nu-i nevoie să dau astfel de îndemnuri societății al cărei membru am onoarea să fiu, pentru că, deşi tineri, suntem cu toții suficient de bătrâni pentru a nu ne lăsa înşelați de exterior şi a nu ne opri la acesta. Mă măgulesc oare singur cu o deşartă speranță presupunând că veți cinsti aceste imagini cu atenția voastră – sau poate că încercarea mea vă e străină şi indiferentă, nefiind defel în armonie cu interesul comunității noastre, o comunitate care nu cunoaşte decât o pasiune: simpatia față de taina tristeții? Doar şi noi formăm un ordin, şi noi pornim în lume asemenea unor cavaleri rătăcitori, fiecare pe drumul său, nu pentru a lupta cu balauri sau pentru a veni în ajutorul nevinovăției, nici spre a trece proba unor aventuri galante. Astfel de întreprinderi nu ne preocupă defel, nici măcar cea din urmă, pentru că nici săgeata din privirile unei femei nu poate răni pieptul nostru călit, nici zâmbetul vesel al voioaselor copile nu ne mişcă, ci numai tainicul

semn al tristeții. Lăsați-i pe alții să se împăuneze cu faptul că nici o fată, de oriunde ar fi ea, nu poate rezista forței iubirii lor, noi nu-i invidiem, ci vrem să ne mândrim că nici o tainică tristețe nu scapă atenției noastre, că nici o singuratică tristețe nu e atât de disprețuitoare şi de mândră încât să nu-i putem pătrunde, biruitori, chiar şi cele mai lăuntrice unghere! Nu vrem să cercetăm ce bătălie e mai primejdioasă, care luptă cere cea mai mare artă şi provoacă desfătarea cea mai mare; alegerea noastră e făcută: nu iubim decât tristețea, n-o căutăm decât pe ea, pretutindeni unde întâlnim urma ei o urmărim neînfricați, neabătuți, până când ni se dezvăluie. Aceasta e lupta pentru care ne înarmăm şi-n care ne încercăm puterile zilnic. Într-adevăr, tristețea se strecoară atât de tainic prin lume, încât numai cel ce simte simpatie pentru ea reuşeşte să-i bănuiască prezența. Mergi pe stradă, casele seamănă între ele, şi numai observatorul experimentat presimte că una dintre case arată la miezul nopții cu totul altfel, că în ea bântuie un nefericit care nu şi-a găsit odihna, care urcă pe scări şi ai cărui paşi răsună în liniştea nopții. Treci pe stradă pe lângă oameni, un om seamănă cu celălalt, iar acesta cu majoritatea oamenilor, şi numai observatorul experimentat presimte că unul dintre capete e locuit de cineva care nu are nimic de împărțit cu lumea şi duce o viață singuratică, tăcut în hărnicia sa casnică. În aceste cazuri, exteriorul este, ce-i drept, obiectul observațiilor noastre, nu însă şi al interesului nostru, tot astfel cum pescarul îşi ațintește nemişcat privirea asupra fluviului, dar fluviul nu-l interesează defel, ci numai mişcările din adâncul apei. De aceea, exteriorul are, e drept, importanță pentru noi, dar nu ca expresie a lăuntrului, ci ca informație telegrafică despre faptul că în adânc se ascunde ceva. Când cercetăm îndelung şi atent un chip, se întâmplă uneori să întrezărim în înfățişarea vizibilă un fel de alt chip. Acesta e în general un semn inconfundabil că sufletul ascunde un emigrant care s-a refugiat acolo din exterior spre a păzi o comoară ascunsă, iar calea pe care trebuie s-o apuce observația este sugerată de faptul că unul dintre chipuri pare a fi cuprins în celălalt, ceea ce ne dă de înțeles că trebuie să încercăm să pătrundem înăuntru dacă vrem să descoperim ceva. Chipul, care altminteri e oglinda sufletului, capătă aici o ambiguitate ce nu poate fi reprezentată artistic şi care în general nu se păstrează decât preț de-o clipă trecătoare. Este nevoie de un ochi anume spre-a o vedea, de o privire anume spre a urmări acest inconfundabil indiciu al tainicei tristeți. Această privire e plină de dorință şi totuşi atât de prudentă; provocatoare de angoasă

şi copleşitoare, totuşi atât de compătimitoare; insistentă şi pânditoare, totuşi atât de cinstită şi de binevoitoare, încât pe individ îl cuprinde o moleşeală plăcută, în care simte plăcerea de a-şi revărsa şuvoiul tristeţii, asemenea plăcerii pe care o simţi când ţi se scurge sângele. Prezentul este uitat, zidul exterior e străpuns, trecutul învie, respiraţia tristeţii devine mai uşoară. Cel întristat îşi găseşte alinarea, iar cavalerul plin de simpatie al tristeţii se bucură să găsească ceea ce căutase, pentru că noi nu căutăm prezentul, ci trecutul, nu bucuria, care este mereu prezentă, ci tristeţea, care e în mod esenţial trecătoare şi pe care în clipa prezentă n-o vezi decât aşa cum vezi un om pe care-l zăreşti tocmai în momentul în care dă colţul spre o altă stradă şi dispare.

Însă uneori tristeţea se ascunde şi mai bine, iar exteriorul nu ne lasă să bănuim nimic, nici cel mai mic lucru. Atunci, tristeţea poate scăpa multă vreme atenţiei noastre, dar, când vreo expresie a feţei, un suspin, o inflexiune a glasului, un semn din ochi, un tremur al buzei sau o nesiguranţă a strângerii de mână trădează întâmplător, cu necredinţă, ceea ce fusese ascuns cu cea mai mare grijă, pasiunea se trezeşte şi începe lupta. Atunci e nevoie de vigilenţă, răbdare şi inteligenţă, căci există oare cineva mai inventiv decât o tristeţe solitară? Ce-i drept, aceasta are, asemeni unui singuratic condamnat la închisoare pe viaţă, destul timp pentru a inventa tot felul de lucruri – şi cine e mai iute în a se ascunde decât o tristeţe solitară? Nici o copilă nu poate să-şi acopere mai iute şi mai înspăimântată sânul dezgolit decât se fereşte tristeţea ascunsă atunci când e descoperită. E nevoie de o neabătută neînfricare, pentru că lupţi împotriva lui Proteu[xvii], însă tristeţea poate fi învinsă dacă rezişti, chiar de s-ar întruchipa în orice făptură, aşa cum face acest zeu al mării, doar să poată scăpa; chiar de s-ar încolăci în jurul mâinii noastre asemeni unui şarpe sau de ne-ar înspăimânta urlând ca un leu; chiar de s-ar transforma într-un copac cu frunze foşnitoare, într-o vuindă revărsare de ape sau într-un foc care trosneşte, în cele din urmă tot va trebui să profeţească, iar tristeţea va trebui să ni se reveleze în sfârşit. Da, astfel de aventuri sunt plăcerea noastră, modul nostru de a ne petrece timpul, iar în a ne încerca astfel puterile stă cavalerismul nostru; acesta e motivul pentru care ne trezim în plină noapte, ca tâlharii[xviii], iată pentru ce riscăm orice, pentru că nici o pasiune nu e atât de sălbatică precum pasiunea simpatiei. Şi nu trebuie să ne temem că vom duce lipsă de aventuri, ci doar că vom întâmpina o rezistenţă prea tare şi de

nepătruns, pentru că, aşa cum cercetătorii naturii povestesc că, sfărâmând blocuri de piatră ce ţinuseră piept secolelor, au găsit în interiorul lor câte un organism viu care trăise acolo neobservat până atunci, e cu putinţă să existe oameni al căror exterior e un munte tare ca piatra şi care apără viaţa unei tristeţi ascunse pentru veşnicie. Dar acest fapt nu trebuie să pună surdină pasiunii noastre, nici să ne domolească zelul, ci, dimpotrivă, să ni-l înflăcăreze, pentru că pasiunea noastră nu-i o curiozitate care se satură cu ce e exterior şi superficial, ci o angoasă plină de simpatie, care cercetează rărunchii[xix] şi gândurile ascunse, scoţând cele ascunse la iveală prin vrăji şi descântece şi dezvăluind chiar şi ceea ce moartea ferit-a privirilor noastre. Se povesteşte că, înaintea bătăliei, Saul a mers deghizat la o vrăjitoare, cerându-i să-i arate imaginea lui Samuel.[xx] Desigur că nu-l mâna simpla curiozitate, nici simplul chef de a întâlni imaginea vizibilă a lui Samuel, ci dorea să-i afle gândurile, şi a aşteptat, evident, cu nelinişte să audă glasul judecătorului sever care avea să-l condamne. Tot astfel, nu e, desigur, simplă curiozitate ceea ce-i mână pe unii dintre voi, iubiţi sumparanekrwmšnoi, la contemplarea imaginilor pe care vreau să vi le prezint. Pentru că, deşi le dau nişte nume concrete, provenite din literatură, nu vreau astfel să sugerez defel că înaintea voastră se vor înfăţişa doar aceste personaje poetice; ci numele lor trebuie considerate nişte *nomina appellativa*[xxi], astfel încât din partea mea nu există nici o piedică în cazul în care vreunul din voi se va simţi ispitit să dea unei imagini un alt nume, un nume mai drag sau un nume care-i va părea poate mai firesc.

## *1. Marie Beaumarchais*

Facem cunoştinţă cu această fată[xxii] în Clavigo[xxiii] de Goethe, de la care şi pornim de altfel, numai că o întovărăşim mai departe în timp, după ce şi-a pierdut interesul dramatic, iar efectele tristeţii încep treptat să se atenueze. Continuăm s-o întovărăşim pentru că noi, cavalerii simpatiei, avem deopotrivă darul înnăscut şi aptitudinea dobândită de a ţine pasul cu tristeţea, ca în timpul unei procesiuni. Povestea ei e scurtă: Clavigo s-a logodit cu ea, Clavigo a părăsit-o. Această informaţie e suficientă pentru cel obişnuit să contemple fenomenele vieţii asemeni unor rarităţi dintr-un cabinet de curiozităţi: cu cât le priveşti mai scurt, cu atât mai bine, cu atât mai multe lucruri poţi vedea. În acelaşi chip poţi povesti pe scurt că lui

Tantal îi este sete şi că Sisif împinge o stâncă spre vârful unui munte, rostogolind-o.[xxiv] Când eşti grăbit, ar însemna să-ţi pierzi timpul zăbovind mai mult asupra acestor fapte, întrucât nu poţi să afli mai multe decât ştii deja, adică totul. Subiectele care reclamă mai multă atenţie trebuie să fie de alt tip. Lumea se adună în jurul măsuţei de ceai, în cerc restrâns, samovarul îşi cântă ultimul vers, stăpâna casei îl roagă pe misteriosul străin să-şi deşarte inima şi pune, în acest scop, să fie aduse apă zaharată şi dulceţuri, iar el începe: e o poveste lungă. Astfel se petrec lucrurile în romane, şi e cu totul altceva: o poveste lungă, după un preambul atât de scurt. Dacă povestea e la fel de scurtă şi pentru Marie Beaumarchais – e altă problemă; sigur e doar că nu e o poveste lungă, pentru că o poveste lungă şi complicată are totuşi o lungime măsurabilă, în timp ce o poveste scurtă are uneori misterioasa însuşire de a fi, în ciuda scurtimii sale, mai lungă decât una lungă şi complicată.

În cele precedente am observat deja că tristeţea reflectată nu devine vizibilă în exterior, adică nu-şi află în exterior expresia blândă şi frumoasă. Neliniştea interioară nu îngăduie o astfel de străvezime, ci mai degrabă macină exteriorul, iar în măsura în care lăuntricul se manifestă în exterior, acest lucru se întâmplă mai degrabă printr-un fel de stare bolnăvicioasă care nu poate deveni niciodată expresia reprezentării artistice, întrucât nu prezintă interesul pe care-l trezeşte frumuseţea. Goethe a sugerat acest fapt prin câteva indicii.[xxv] Dar, chiar fiind de acord că observaţia mea e justă, putem fi tentaţi să credem că e vorba de ceva întâmplător, şi abia când, judecând pur estetic şi poetic, ne asigurăm că tot ce-am învăţat prin observaţie e adevărat din punct de vedere estetic, devenim în fine conştienţi de acest fapt într-un mod mai profund. Dacă mi-aş imagina o tristeţe reflectată şi aş întreba dacă nu poate fi reprezentată artistic, s-ar dovedi îndată că exteriorul ei nu are decât o relaţie întâmplătoare cu ea, iar dacă relaţia ar fi totuşi adevărată, atunci ar fi vorba de o renunţare la frumosul artistic. E absolut indiferent dacă fata e mică sau mare, însemnată sau neînsemnată, frumoasă sau nu prea frumoasă; iar când chibzuieşti dacă ar fi mai potrivit s-o faci să-şi plece capul într-o parte, în cealaltă sau spre pământ, dacă să faci ca privirea să-i fie aţintită melancolic înainte sau plecată cu durere în jos, e vorba de asemenea de lucruri indiferente, de o alegere ce nu exprimă mai adecvat tristeţea reflectată decât cealaltă. În comparaţie cu lăuntricul, exteriorul devine neînsemnat şi indiferent.

Aspectul esențial al tristeții reflectate constă în faptul că tristețea își caută mereu obiectul; această căutare e neliniștea tristeții și viața ei. Dar această căutare e o permanentă fluctuație, iar dacă exteriorul ar fi clipă de clipă expresia desăvârșită a lăuntricului, ar fi nevoie de o întreagă succesiune de imagini pentru a reprezenta tristețea reflectată; însă nici una dintre aceste imagini nu ar fi în stare să exprime singură tristețea și nici una nu ar avea de fapt valoare artistică, pentru că ele n-ar fi frumoase, ci doar adevărate. Ar trebui atunci să ne uităm la aceste imagini cum privim secundarul unui ceas; nu vedem rotițele, dar mișcarea lor interioară e mereu exprimată prin faptul că exteriorul se modifică întruna. Dar această preschimbare a sa nu poate fi reprezentată artistic; or, tocmai acesta e punctul esențial al întregului fenomen. Astfel, când iubirea nefericită are drept cauză o înșelăciune, durerea și suferința constau în faptul că tristețea nu-și poate găsi obiectul. Dacă înșelăciunea e conștientă, iar fata înșelată își dă seama că e vorba de o înșelăciune, tristețea nu încetează, însă e o tristețe nemijlocită, nu una reflectată. Recunoaștem aici cu ușurință dificultatea dialectică, pentru că, de fapt, ce o întristează? Dacă bărbatul e un înșelător, atunci e bine că a părăsit-o; cu cât mai devreme, cu atât mai bine; ar trebui mai degrabă să se bucure de asta decât să se întristeze pentru că l-a iubit; și totuși, ea simte o tristețe profundă din cauză că a fost înșelată. Dar tocmai întrebarea dacă e într-adevăr vorba de o înșelăciune creează neliniștea din acest *perpetuum mobile* al tristeții. E deja suficient de greu să dobândești certitudinea faptului exterior că o înșelăciune e într-adevăr o înșelăciune, și totuși problema nu e deloc încheiată astfel, mișcarea nu e încă terminată. Pentru iubire, înșelăciunea e un paradox absolut, și de aici necesitatea unei tristeți reflectate. Diferiții factori ai iubirii pot conlucra în fiecare individ într-un mod cu totul diferit, și astfel, la un om, iubirea nu e același lucru ca la altul; egoismul sau simpatia pot să predomine; dar oricum ar fi iubirea, înșelătoria e atât pentru fiecare element al ei în parte, cât și pentru întreg un paradox de neconceput, pe care vrea totuși să-l poată concepe. Da, dacă egoismul sau simpatia ar fi prezente în iubire în mod absolut, paradoxul ar fi depășit; pentru că individul e situat, în virtutea absolutului, dincolo de reflecție; el nu gândește paradoxul într-un asemenea sens încât să-l poată depăși printr-un „cum“ al reflecției, ci e mântuit tocmai prin faptul că nu-l supune gândirii, că nu e interesat de informațiile sau încurcăturile febrile ale reflecției care se bazează pe sine. Iubirii mândre în mod egoist îi pare

imposibilă o înşelătorie, tocmai din cauza acestei mândrii; ea nu e preocupată să afle ce argumente pot fi aduse în sprijinul sau în dauna acestei presupuneri, în ce mod poate fi apărat sau scuzat cel care a înşelat-o; e absolut sigură, întrucât e prea mândră pentru a crede că ar putea îndrăzni cineva s-o înşele. Iubirii întemeiate pe simpatie îi e proprie credinţa în stare să mute munţii[xxvi]; orice apărare e pentru ea lipsită de importanţă prin comparaţie cu imperturbabila ei convingere că nu-i vorba de nici o înşelătorie; nici o acuzaţie nu poate dovedi nimic împotriva pledoariei care declară că nu-i nici vorbă de înşelăciune – şi n-o declară într-un mod oarecare, ci în mod absolut. Dar o astfel de iubire nu poate fi întâlnită în viaţă decât rar sau nicicând. În general, iubirea cuprinde ambele elemente, iar acest fapt creează raportul ei cu paradoxul. În cele două cazuri descrise anterior, paradoxul e de asemenea prezent pentru iubire, dar el n-o preocupă; în cazul din urmă, paradoxul se impune iubirii. Paradoxul e de neconceput, şi totuşi iubirea vrea să-l gândească; în funcţie de factorii care predomină la ea pe moment, ea urmează calea de a-l gândi într-un mod adesea contradictoriu, dar nu reuşeşte. Această cale a gândirii e infinită şi încetează doar atunci când individul o întrerupe în mod arbitrar, făcând să intervină altceva, şi anume un act de voinţă; dar, procedând astfel, el intră sub incidenţa categoriilor etice şi nu ne mai interesează din punct de vedere estetic. Printr-o decizie, individul obţine, aşadar, ceea ce nu putuse obţine pe calea reflecţiei: sfârşitul, odihna.

Putem spune că orice iubire nefericită e cauzată de o înşelătorie; la Marie Beaumarchais, faptul că e vorba doar de o logodnă ruptă trebuie să stârnească şi mai mult tristeţea reflectată. O logodnă e o posibilitate, nu o realitate; întrucât e doar o posibilitate, s-ar putea crede că ruperea ei are un efect mai puţin puternic şi că individului îi e mai uşor să îndure această lovitură a destinului. Sunt posibile uneori şi astfel de cazuri; dar, pe de altă parte, reflecţia e mult mai solicitată de faptul că a fost distrusă doar o posibilitate. Când e frântă o realitate, ruptura e în general mai cuprinzătoare, fiecare nerv e tăiat, iar ruptura ca atare îşi păstrează în sine un fel de perfecţiune; când e ruptă o posibilitate, durerea momentană nu e poate la fel de mare, însă ea lasă adesea întreg şi nevătămat un ligament care devine ocazia ce face ca durerea să continue. Posibilitatea distrusă se transfigurează, devenind o posibilitate superioară; în schimb, tentaţia de a întreţese o astfel de nouă posibilitate nu e atât de mare când e ruptă o

realitate, pentru că realitatea e superioară posibilității.

Clavigo a părăsit-o, aşadar, pe Marie Beaumarchais; a rupt, infidel, logodna. Obişnuită să se bazeze pe el, ea nu are, din clipa în care el o respinge, forța de a rămâne în picioare, ci cade leşinată în brațele celor din jurul ei. Astfel par să stea lucrurile cu ea. Dar am putea să ne imaginăm şi un alt început, să ne imaginăm că, din prima clipă, Marie a avut suficientă putere pentru a-şi transforma tristețea într-o tristețe reflectată, că, spre a evita umilința de a auzi lumea vorbind despre faptul că a fost înşelată sau din cauză că ținea în continuare atât de mult la el, încât i-ar fi făcut rău să-l audă mereu tratat drept impostor, a rupt pe dată orice relație cu cei din jur, pentru a mistui în sine tristețea şi a fi ea însăşi mistuită de tristețe. Îl urmăm pe Goethe.[xxvii] Cei din jurul ei nu sunt lipsiți de compasiune, simt odată cu ea durerea ei şi, simțind-o, spun: de aici i se va trage moartea. Faptul e cât se poate de corect din punct de vedere estetic. O iubire nefericită poate fi de aşa natură încât sinuciderea să fie considerată adecvată din punct de vedere estetic, dar atunci nu trebuie să-şi aibă cauza într-o înşelăciune. Dacă lucrurile ar sta astfel, sinuciderea şi-ar pierde orice urmă de sublim şi ar conține o concesie pe care mândria nu poate s-o accepte. Dar, dacă din toate acestea i se trage moartea, e ca şi cum ar fi ucis-o el. Acest gând se potriveşte cu puternica ei agitație interioară, iar ea îşi găseşte alinarea în acest gând. Însă viața nu respectă întotdeauna cu exactitate categoriile estetice, nu ascultă mereu de normele estetice, iar Marie nu moare. Acest fapt îi pune în încurcătură pe cei din jurul ei. Ei simt că e nepotrivit să tot repete că de aici i se va trage moartea, atâta timp cât Marie continuă să trăiască; la aceasta se adaugă faptul că nu mai sunt în stare să declare acest fapt cu o energie la fel de patetică precum fusese la început; şi totuşi, aceasta fusese condiția necesară pentru ca Marie să-şi găsească o anumită alinare. Atunci, ei schimbă metoda. Clavigo e un ticălos, spun ei, un impostor, un om demn de dispreț, de dragul căruia nu merită să mori; uită-l, nu te mai gândi la asta, n-a fost decât o logodnă, şterge-ți din memorie întâmplarea, şi vei fi iar tânără, vei putea din nou să speri! Acest patos al mâniei o înflăcărează, întrucât se potriveşte cu alte stări de spirit ale ei; mândria ei se satură cu dornicul de răzbunare gând de a transforma totul într-un nimic; nu l-a iubit pentru că era un om deosebit; dimpotrivă, îi ştia defectele prea bine, dar crezuse că e un om bun, un om credincios; de aceea îl iubise, din compasiune, şi de aceea îi va fi uşor să-l uite, întrucât n-a avut

niciodată nevoie de el. Marie şi anturajul ei sunt din nou în armonie, duetul lor e minunat. Celor din jurul ei nu le vine greu să-l considere pe Clavigo un impostor, pentru că ei nu l-au iubit niciodată şi din acest motiv nu e vorba de-un paradox; în măsura în care au ţinut poate la el (fapt sugerat de Goethe în ceea ce o priveşte pe sora fetei[xxviii]), acest interes se înarmează împotriva lui, iar bunăvoinţa lor, care poate era un pic mai mult decât o simplă bunăvoinţă, devine un material inflamabil numai bun să întreţină flăcările urii. Nu le e greu nici să-l uite pe Clavigo, de aceea cer ca şi Marie să facă la fel. Mândria ei izbucneşte în ură, cei din jurul ei aţâţă mai tare focul, Marie îşi revarsă sufletul în vorbe grele şi-n hotărâri înţelepte şi puternice, îmbătându-se cu ele. Cei din jurul ei se bucură. Nu observă ceea ce nici Marie nu îndrăzneşte să-şi mărturisească sieşi, şi anume că din clipa următoare se simte slăbită şi lipsită de puteri; nu observă presimţirea plină de angoasă care o cuprinde, nici faptul că forţa de care dă dovadă în unele momente e o iluzie. Ea însăşi ascunde cu grijă acest fapt, nemărturisindu-l nimănui. Cei din jurul ei îşi continuă cu succes încercările teoretice, dar încep totuşi să aştepte şi nişte urmări practice. Acestea nu apar. Ei continuă să o întărâte pe Marie, cuvintele ei dau dovadă de forţă interioară, totuşi cei din jur sunt cuprinşi de bănuiala că nu e totul în regulă. Devin nerăbdători, se hotărăsc să rişte totul şi implântă în ea pintenii batjocurii pentru a o pune în mişcare. E însă prea târziu, înţelegerea greşită a survenit deja. Faptul că iubitul ei ar fi într-adevăr un impostor nu are nimic umilitor pentru cei din jur, dar are pentru Marie. Răzbunarea care i se propune, adică dispreţul, nu are prea multă însemnătate; pentru a avea însemnătate, ar trebui ca el s-o iubească, ceea ce nu se întâmplă, iar dispreţul ei e asemenea unei dispoziţii bancare fără acoperire. Pentru cei din jurul ei nu e nimic dureros în faptul de a-l considera pe Clavigo un impostor, însă pentru Marie este; totuşi Clavigo nu duce lipsă de un avocat care să-l apere în sufletul ei. Ea simte că a mers prea departe, că a înfăţişat aparenţa unei forţe pe care n-o are, dar nu vrea să mărturisească lucrul acesta. Şi ce consolare i-ar putea aduce dispreţul? Mai bună e întristarea. Se mai adaugă faptul că Marie se află în posesia unei notiţe secrete de un fel sau altul, de mare importanţă pentru explicarea textului, însă formulată astfel încât poate să-l pună pe Clavigo într-o lumină favorabilă sau defavorabilă, în funcţie de context. Dar n-a mărturisit şi nici nu vrea să mărturisească nimănui acest lucru, pentru că, în cazul în care Clavigo nu e totuşi un înşelător, s-ar putea să regrete pasul

făcut şi să se întoarcă la ea sau, şi mai minunat, poate că nici n-ar avea ce să regrete, fiind în stare să justifice sau să explice totul; atunci poate că folosirea notiţei l-ar supăra, iar vechea lor relaţie n-ar mai putea fi reluată, şi toate acestea numai din vina ei, ea fiind cea care adusese martori neaveniţi să vadă creşterea cea mai tainică a iubirii lui. Iar în cazul în care s-ar putea într-adevăr convinge că e un înşelător, toate i-ar fi indiferente, şi atunci ar fi oricum mai frumos din partea ei să nu se folosească de notiţă.

Astfel, cei din jurul ei au ajutat-o, fără să vrea, pe Marie să-şi dezvolte o nouă pasiune, şi anume apărarea plină de gelozie a propriei tristeţi. Hotărârea e luată, cei din jurul ei n-au în nici o privinţă energia de a fi în armonie cu pasiunea ei – Marie alege vălul, nu pe cel al călugăriei, ci vălul tristeţii, care o ascunde de orice privire străină. În afară e liniştită, totul e uitat, cuvintele ei nu dau deloc de bănuit; îşi rosteşte singură jurământul tristeţii şi-ncepe de acum traiul ei ascuns şi singuratic. Din această clipă, totul se schimbă; mai înainte i se păruse că poate vorbi cu alţii, dar acum nu doar că e legată de jurământul tăcerii pe care mândria i-l smulsese cu asentimentul iubirii ei sau pe care iubirea-l ceruse şi cu care mândria fusese de acord, dar nici nu mai ştie cum şi de unde să înceapă, şi nu pentru că s-ar fi adăugat noi elemente, ci pentru că reflecţia a învins. Dacă ar întreba-o cineva de ce e întristată, n-ar avea ce să răspundă sau ar răspunde precum acel înţelept care a fost întrebat ce e religia şi care a cerut un răstimp de gândire, iar apoi un alt răstimp, rămânând astfel mereu dator cu un răspuns.[xxix] Marie e de acum pierdută pentru lume, pierdută pentru cei din jur, trăieşte zidită, acoperind şi ultima deschidere din zid cu melancolie; simte că în această clipă ar mai putea totuşi să se destăinuie, dar în clipa următoare va fi îndepărtată pentru totdeauna de cei din jur. Da, lucrurile sunt stabilite, decizia e de neclintit, şi nu trebuie să se teamă, cum fac îndeobşte cei ziditi de vii, că va muri când mica rezervă de pâine şi apă care-i fusese dată va fi consumată, pentru că are hrană pentru vreme îndelungată; nu trebuie nici să se teamă de plictiseală, pentru că are destulă ocupaţie. În afară e tăcută şi liniştită, nimic nu e bătător la ochi, însă lăuntrul ei nu are curăţia nepieritoare a unui duh liniştit[xxx], ci frământarea nerodnică a unui duh care nu-şi găseşte liniştea. Caută singurătatea sau contrastul. În singurătate se odihneşte după efortul de care are întotdeauna nevoie spre a-şi forţa exteriorul să ia o anumită înfăţişare. Asemeni unui om care a stat prea mult într-o poziţie chinuită şi care îşi îndreaptă cu mare

plăcere trupul, ca o ramură aplecată prea mult cu forța, care-şi reia cu bucurie poziția naturală atunci când legătura ce o ținuse astfel se rupe, şi Marie îşi găseşte înviorarea în singurătate. Sau caută, dimpotrivă, contrastul, gălăgia, distracția, pentru că, atunci când toți ceilalți sunt atenți la altele, poate să-şi vadă în siguranță de sine, şi tot ce se petrece în jurul ei, în apropierea ei nemijlocită, sunetele muzicii, conversația gălăgioasă, toate răsună atât de îndepărtat, de parcă s-ar afla singură cu sine într-o odăiță, departe de lumea întreagă. Iar dacă totuşi nu-şi poate reține lacrimile, e sigură că vor fi înțelese greşit şi plânge din tot sufletul, deoarece, dacă faci parte dintr-o *ecclesia pressa*[xxxi], e o adevărată bucurie când slujba ta bisericească se potriveşte, în modul ei de manifestare, cu slujba oficială. Marie nu se teme decât de societatea mai tăcută, unde e mai puțin neobservată şi unde i-ar fi atât de uşor să facă vreo mişcare greşită şi atât de greu să împiedice ca mişcarea să fie văzută.

În afară nu e, aşadar, nimic de observat, dar în lăuntru e cuprinsă de o activitate febrilă. Aici are loc un interogatoriu ce poate fi numit pe bună dreptate şi într-un sens cu totul deosebit „interogatoriu dureros“[xxxii]; totul e evocat şi cercetat cu atenție, înfățişarea lui Clavigo, fizionomia sa, vocea, cuvintele sale. Se spune că s-a întâmplat uneori ca, la astfel de interogatorii sub tortură, un judecător să fie atât de impresionat de frumusețea acuzatului, încât a întrerupt interogatoriul, nemaifiind în stare să continue. Tribunalul aşteaptă în astfel de cazuri cu nerăbdare rezultatul interogatoriului, dar acesta nu soseşte, şi totuşi motivul nu e că judecătorul nu vrea să-şi facă datoria; paznicul închisorii poate depune mărturie că judecătorul soseşte noapte de noapte, că acuzatul e adus în fața sa, că interogatoriul durează multe ore şi că de când e el n-a mai pomenit un judecător care să reziste atâta. De aici, tribunalul conchide că e vorba de un caz încurcat. La fel se întâmplă şi cu Marie – nu o dată, ci mereu şi mereu. Totul e prezentat aşa cum s-a întâmplat, cu exactitate, aşa cum cer dreptatea şi – iubirea. Acuzatul e citat, „iată-l că vine, dă colțul, deschide portița, cum se mai grăbeşte, i-a fost dor de mine, lasă totul deoparte cu nerăbdare ca să vină la mine cât mai repede, îi aud paşii repezi, mai repezi ca bătăile inimii mele, vine, e el“, iar interogatoriul – e amânat.

„Dumnezeule mare, expresia pe care am repetat-o atât de des pentru mine, de care mi-am amintit între atâtea alte lucruri şi în care n-am observat totuşi niciodată ce se ascunde de fapt! Da, astfel se explică totul, nu vrea să

mă părăsească într-adevăr, se va întoarce! Ce-nseamnă oare lumea întreagă față de aceste cuvinte, oamenii sunt sătui de mine, n-aveam nici un prieten, dar acum am un prieten, un confident, o mică expresie care explică totul – se întoarce, nu pleacă ochii, mă privește pe jumătate plin de reproș, îmi spune: „puțin credincioaso!“[xxxiii], iar această expresie plutește pe buzele sale ca o frunză de măslin[xxxiv] – iată-l – iar interogatoriul e amânat.

În astfel de condiții se înțelege de la sine că va fi întotdeauna greu să dai un verdict. Firește că o tânără copilă nu e un jurist, dar de aici nu rezultă că ea nu poate da nici un verdict; doar că verdictul unei fete va fi întotdeauna astfel formulat încât, deși la prima vedere pare un verdict, el conține în plus ceva ce dovedește că nu e de fapt un verdict și că în clipa următoare ar putea fi dat un verdict cu totul opus. „N-a fost impostor, pentru că, dacă ar fi fost, ar fi trebuit să fie conștient de asta de la bun început, însă n-a fost, inima-mi spune că m-a iubit.“ Când definești astfel conceptul de „impostor“, reiese până la urmă că n-a trăit niciodată pe lume vreun impostor. A-l absolvi astfel de vină dă dovadă de o parțialitate față de acuzat incompatibilă cu justiția în sens strict și incapabilă să reziste în fața celei mai mici obiecții. „A fost un impostor, un nemernic care, rece și fără milă, m-a făcut să devin nesfârșit de nefericită. Înainte de a-l cunoaște eram mulțumită. Da, e adevărat, n-aveam idee că pot deveni atât de fericită, sau că există o astfel de bogăție a bucuriei cum e cea pe care m-a făcut s-o descopăr, dar nici nu știam că aș putea ajunge atât de nefericită cum m-a făcut el. De aceea îl voi urî, îl voi detesta, îl voi blestema. Da, te blestem, Clavigo, în adâncul sufletului meu te blestem; nimeni nu trebuie să știe, pentru că nimeni n-are acest drept în afară de mine; te-am iubit ca nimeni alta, dar te și urăsc, pentru că nimeni nu cunoaște prefăcătoria ta la fel de bine ca mine. Zei buni ai răzbunării, lăsați-l în seama mea un ceas; nu voi abuza de împrejurare, nu voi fi crudă. Vreau doar să mă strecor în sufletul lui când se va îndrăgosti de altcineva, nu pentru a-i ucide iubirea, aceasta n-ar fi pedeapsă, pentru că știu că o va iubi și pe ea la fel de puțin cum m-a iubit pe mine; Clavigo nu iubește oamenii, iubește doar ideea, gândul, marea sa influență la curte, forța sa spirituală, tot ce-i stârnește iubirea, iar eu nu înțeleg de ce. Toate aceste lucruri vreau să i le răpesc; atunci va trăi și el durerea mea, iar când va ajunge în pragul disperării, îi voi da totul înapoi[xxxv], dar va trebui să-mi mulțumească mie pentru asta – și voi fi răzbunată.“

„Nu, n-a fost un impostor, doar a încetat să mă mai iubească, de aceea m-a părăsit, dar asta n-a fost prefăcătorie; dacă ar fi rămas cu mine, ar fi fost într-adevăr un prefăcut, ar fi trebuit să trăiesc ca o pensionară, din iubirea avută cândva, din mila lui, din bănuţii pe care poate că totuşi mi i-ar fi aruncat din belşug, să fiu o povară pentru el şi un chin pentru mine însămi. Inimă laşă şi demnă de jale, dispreţuieşte-te singură, învaţă să fii mare, învaţ-o de la el; m-a iubit mai nobil decât am ştiut să mă iubesc singură. Să mă supăr pe el? Nu, voi continua să-l iubesc, pentru că iubirea lui a fost mai tare, gândul lui mai mândru decât slăbiciunea şi laşitatea mea. Şi poate că încă mă mai iubeşte, poate că m-a părăsit din iubire faţă de mine.“

„Da, acum e limpede, nu mă mai pot îndoi, a fost un înşelător. L-am văzut, expresia lui era mândră şi triumfătoare, m-a privit de sus, cu batjocură. Lângă el mergea o spaniolă de o frumuseţe înfloritoare; de ce era atât de frumoasă – îmi vine s-o ucid –, de ce nu sunt la fel de frumoasă? Şi n-am fost oare la fel de frumoasă? Nu ştiam acest lucru, dar el m-a învăţat că sunt; acum de ce nu mai sunt? Cine-i de vină? Blestemat să fii, Clavigo! Dacă ai fi rămas cu mine, aş fi devenit şi mai frumoasă, pentru că iubirea mea şi frumuseţea mea creşteau la auzul vorbelor şi încredinţărilor tale. Acum sunt veştejită, nu mai înfloresc; ce putere are toată tandreţea lumii în comparaţie cu un cuvânt de-al tău? O, de-aş putea să fiu iar frumoasă, de-aş putea iar să-i plac, pentru că doar de aceea-mi doresc să fiu frumoasă. O, de n-ar mai putea să iubească tinereţea şi frumuseţea, aş suferi mai mult ca înainte, şi cine poate suferi ca mine!“

„Într-adevăr, a fost un înşelător. Cum ar fi putut altfel să înceteze a mă mai iubi? Am încetat eu să-l iubesc? N-ascultă oare de aceeaşi lege iubirea bărbatului şi a femeii? Sau poate un bărbat să fie mai slab decât o femeie slabă? A greşit oare, iar faptul că m-a iubit n-a fost decât o iluzie? O iluzie care dispare ca un vis – se cade oare aşa ceva la un bărbat? Iar dacă a fost inconstanţă, se cuvine oare ca un bărbat să fie inconstant? Şi atunci de ce m-a asigurat la început că mă iubeşte atâta? Da, Clavigo, mi-ai luat totul, credinţa mea, credinţa în iubire, nu doar în iubirea ta!“

„N-a fost un înşelător. Ce l-a smuls de lângă mine nu ştiu, nu cunosc această forţă întunecată; dar l-a durut şi pe el, l-a durut profund; însă n-a vrut să-mi destăinuie durerea sa, şi-atunci s-a prefăcut că e un impostor. Da, dacă s-ar fi legat de altă fată, aş spune că a fost un înşelător, şi nici o forţă

din lume nu m-ar face să cred altceva; dar n-a făcut-o. Poate-şi închipuie că, dându-şi aere de înşelător, îmi alină din durere, făcându-mă să fiu împotriva sa. De aceea se-arată uneori alături de acea tânără, de aceea m-a privit acum câteva zile atât de batjocoritor: ca să-mi stârnească indignarea şi să mă elibereze astfel. Nu, cu siguranţă nu e un înşelător; cum ar putea vocea lui să mă-nşele? Era atât de liniştită şi totodată atât de mişcată, de parcă şi-ar fi croit calea printre stânci, aşa răsuna dintr-un adânc lăuntric a cărui profunzime nici n-o puteam bănui. Poate să înşele această voce? Ce e oare vocea, e o mişcare a limbii, un zgomot pe care-l poţi scoate cum vrei? Tot trebuie să provină de undeva din suflet, tot trebuie să aibă un loc de născare. Şi vocea lui îl avea, venea din străfundul inimii sale, acolo mă iubea, mă iubeşte. E adevărat că mai avea o voce, rece, de gheaţă, în stare să ucidă orice bucurie din sufletul meu, să sugrume orice gând îmbucurător, să facă până şi propriu-mi sărut rece şi respingător în ochii mei. Care voce era cea adevărată? Ar putea fi un impostor în multe privinţe, dar simt că vocea sa tremurătoare, în care fremăta întreaga-i pasiune, n-a fost prefăcătorie, e imposibil să fi fost. Cealaltă voce a fost prefăcătorie. Sau poate că nişte duhuri rele s-au înstăpânit asupra lui. Nu, n-a fost un înşelător, vocea care m-a legat pe el pentru veşnicie n-a fost înşelăciune. Chiar dacă nu-l înţeleg, n-a fost un înşelător.“

Marie nu încheie niciodată interogatoriul şi nu dă nici un verdict; interogatoriul nu-l termină pentru că se tot întrerupe, verdictul nu-l dă pentru că el nu-i decât o stare de spirit. De aceea, odată începută această mişcare, poate continua oricât, nu se întrevede nici un sfârşit. Doar o ruptură poate să o facă să-nceteze, adică o întrerupere a întregii mişcări a gândului; dar aşa ceva nu se poate întâmpla, întrucât voinţa e mereu în slujba reflecţiei care dă energie pasiunii momentane.

Când Marie vrea totuşi să se desprindă din toată această poveste şi să o reducă la nimic, e vorba şi aici doar de-o stare de spirit, o pasiune de moment, iar reflecţia rămâne în continuare victorioasă. O cale de mijloc e imposibilă; când vrea să înceapă astfel încât începutul să fie, într-un fel sau altul, rezultatul operaţiunilor reflecţiei, aceasta o smulge pe dată cu sine. Voinţa trebuie să se comporte cu totul indiferent, să înceapă de bunăvoie; doar atunci ar putea fi vorba de un început. Dacă se întâmplă astfel, ea poate începe, dar îşi pierde interesul pentru noi, care o putem atunci lăsa cu plăcere în seama moraliştilor sau a cui va voi să se ocupe de ea, şi îi dorim

o căsătorie cu un om de treabă, obligându-ne să dansăm la nunta ei, unde, din fericire, noul ei nume ne va face să uităm că Marie Beaumarchais e cea despre care vorbim.

Dar să ne întoarcem la Marie Beaumarchais. Particularitatea tristeţii ei se află, după cum am arătat, în neliniştea care-o împiedică să găsească un obiect al tristeţii. Durerea ei nu-şi găseşte liniştea, îi lipseşte pacea necesară oricărei vieţi care vrea să-şi asimileze hrana şi să se întărească datorită acesteia; nici o iluzie n-o umbreşte cu tăcuta ei răcoare, în timp ce e absorbită de durere. A pierdut iluzia copilăriei atunci când a fost cuprinsă de aceea a dragostei şi a pierdut iluzia dragostei când Clavigo a înşelat-o; dacă ar putea dobândi iluzia tristeţii, ar fi salvată. Atunci durerea ei ar ajunge la maturitatea pe care o are la bărbaţi, iar Marie ar dobândi o compensaţie pentru cele pierdute. Dar tristeţea ei nu se dezvoltă, pentru că nu Marie l-a pierdut pe Clavigo, ci el a înşelat-o; tristeţea ei rămâne astfel mereu un copilaş plăpând care plânge, un prunc care n-are nici mamă, nici tată, pentru că, dacă i-ar fi fost răpit iubitul, amintirea fidelităţii şi a iubirii lui Clavigo ar fi fost tatăl, iar starea de visare a Mariei ar fi fost mama; aşa, nu are cu ce să-l crească, pentru că experienţa prin care a trecut a fost frumoasă, dar fără însemnătate în sine, mai mult o anticipare a celor ce trebuiau să urmeze; şi nici nu poate spera că pruncul acesta al durerii se va transforma într-un fiu al bucuriei, nu poate nădăjdui că iubitul ei Clavigo se va întoarce, pentru că n-ar avea forţa de a suporta viitorul, şi-a pierdut voioasa încredere cu care îl urmase neînfricată în abis şi a fost cuprinsă, în locul acesteia, de sute de scrupule, astfel încât ar fi cel mult în stare să retrăiască împreună cu el trecutul. Când Clavigo a părăsit-o, înaintea ei se afla un viitor, un viitor atât de frumos, de fermecător, încât aproape că-i tulbura gândul; domnea deja asupra ei, obscur, iar metamorfoza ei începuse deja, când evoluţia i-a fost întreruptă, iar preschimbarea, oprită; avusese presimţirea unei noi vieţi, simţise în sine efervescenţa forţelor acesteia, când viaţa i-a fost frântă, iar ea a fost azvârlită înapoi, pentru ea nemaiexistând nici o compensaţie, nici în lumea aceasta, nici în cea viitoare. Viitorul îi surâsese atât de bogat, oglindindu-se în iluzia iubirii ei, şi totul îi păruse atât de natural şi de direct; acum, reflecţia neputincioasă îi zugrăveşte uneori înainte o iluzie neputincioasă care n-o poate ispiti, ci doar calma o clipă. Astfel va trece timpul pentru ea, până când Marie va consuma obiectul însuşi al tristeţii sale, care nu e identic cu tristeţea sa, ci e

o ocazie de a căuta mereu un obiect al tristeţii. Dacă un om ar avea o scrisoare în care ar şti sau ar crede că se află informaţii despre ceea ce el consideră a fi fericirea vieţii lui, dar scrise cu slove subţiri şi şterse şi cu o grafie aproape ilizibilă, ar citi-o probabil mereu şi mereu, cuprins de angoasă şi nelinişte, cu toată pasiunea, şi ar scoate din ea ba un sens, ba un altul, în funcţie de felul în care ar crede că a descifrat cum trebuie un anumit cuvânt, pornind de la care ar explica apoi tot restul; dar n-ar ajunge niciodată mai departe, rămânând la nesiguranţa de la început. Ar privi fix scrisoarea, din ce în ce mai cuprins de angoasă, dar cu cât s-ar uita mai fix, cu atât mai puţin ar vedea; ochii săi ar fi uneori plini de lacrimi, dar cu cât i s-ar întâmpla acest lucru mai des, cu atât mai puţin ar vedea; de-a lungul timpului textul ar deveni tot mai palid şi mai neclar, în cele din urmă s-ar topi şi hârtia, iar lui nu i-ar mai rămâne decât ochii înlăcrimaţi.

## *2. Donna Elvira*

Facem cunoştinţă cu această fată în opera Don Juan, iar pentru cercetarea ce va urma nu e lipsit de însemnătate să ne uităm la indiciile care pot fi găsite în piesă în legătură cu viaţa ei de mai înainte. Donna Elvira a fost călugăriţă[xxxvi]; Don Juan a smuls-o din liniştea unei mănăstiri. Astfel e sugerată deja imensa intensitate a pasiunii ei. Nu e vorba de o fetişcană fluşturatică dintr-un institut, care a învăţat iubirea la şcoală, iar cochetăria la baluri; să seduci asemenea fetişcană nu-i cine ştie ce. Elvira, în schimb, a fost educată în spiritul disciplinat al mănăstirii, dar acesta n-a fost în stare să-i nimicească pasiunea; a învăţat-o în schimb să o reprime şi astfel s-o facă să izbucnească şi mai violent atunci când i se va îngădui acest lucru. E o pradă sigură pentru Don Juan; acesta va şti să-i suscite pasiunea sălbatică, neînfrânată, nesătulă, de nesatisfăcut altfel decât prin dragostea lui. În el, Elvira are totul, iar trecutul nu mai înseamnă nimic; dacă el o va părăsi, ea va pierde totul, inclusiv trecutul. Renunţase la lume, când s-a ivit o făptură la care nu poate renunţa, iar această făptură e Don Juan. De acum, ea renunţă la toate pentru a trăi cu el. Pe cât fusese de important ceea ce părăsise, pe atât de tare trebuie să se ataşeze acum de el; cu cât îl îmbrăţişează mai strâns, cu atât va fi mai cumplită disperarea ei atunci când el o va părăsi. Iubirea ei e disperare de la bun început; nimic nu are importanţă pentru ea, în cer şi pe pământ, în afară de Don Juan.

În piesă, Elvira nu ne interesează decât în măsura în care relația ei cu Don Juan are urmări pentru acesta. Dacă ar fi să sugerez această însemnătate a ei în puține cuvinte, aș spune că Elvira e destinul epic al lui Don Juan, în timp ce comandorul e destinul lui dramatic. Elvira simte o ură care-l va căuta pe Don Juan în orice ascunziș, o flacără care va lumina și cel mai întunecat ungher, iar dacă nu-l va afla acolo pe Don Juan, există în ea o iubire care îl va găsi. Participă împreună cu ceilalți la urmărirea lui Don Juan, însă, dacă mi-aș imagina că toate forțele s-ar fi neutralizat între ele, că toate strădaniile urmăritorilor s-ar fi anulat reciproc, că Elvira ar fi rămas singură în urmărirea lui Don Juan, iar acesta ar ajunge în puterea ei, atunci ura i-ar da arme să-l ucidă, dar iubirea i-ar interzice să o facă; însă nu din milă, Don Juan fiind în ochii ei mult prea mare pentru așa ceva; și astfel l-ar ține mereu în viață, pentru că, dacă l-ar ucide, s-ar ucide pe sine însăși. Așadar, dacă în piesă n-ar fi puse în mișcare și alte forțe contra lui Don Juan, în afara Elvirei, piesa nu s-ar termina niciodată, pentru că Elvira ar împiedica, pe cât posibil, însuși trăsnetul să cadă asupra lui, doar ca să se răzbune ea însăși; și totuși n-ar fi în stare să se răzbune pe el. Acesta e interesul pe care îl prezintă Elvira în piesă; însă aici ne vom ocupa de relația ei cu Don Juan doar în măsura în care aceasta e importantă pentru ea însăși. Elvira interesează multă lume, în moduri absolut diferite. Don Juan e interesat de ea mai înainte să înceapă acțiunea piesei, spectatorul îi acordă interesul său dramatic, însă noi, prietenii tristeții, n-o urmărim doar până la viitoarea răscruce, n-o urmărim doar preț de-o clipă, cât trece pe scenă, ci o urmăm pe căile ei singuratice.

Așadar, Don Juan a sedus-o pe Elvira și apoi a părăsit-o; totul s-a petrecut repede, la fel de repede „pe cât poate un tigru să frângă un crin“[xxxvii]; dacă Don Juan a sedus o mie trei numai în Spania, vedem de aici cât se grăbește și putem calcula întru câtva rapiditatea mișcărilor sale. Don Juan a părăsit-o, dar Elvira nu are apropiați în brațele cărora să cadă leșinată, nu trebuie să se teamă că ei se vor strânge prea insistent în jurul ei, pentru că ei vor ști să-și deschidă rândurile spre a-i face mai ușoară plecarea; nu trebuie să se teamă că va voi cineva să-i conteste pierderea, ci mai degrabă că vreunul sau altul dintre apropiați se va apuca să-i demonstreze ce-a pierdut. E singură, părăsită, nici o îndoială n-o ispitește; îi e limpede că Don Juan a fost un impostor care i-a răpit totul și a lăsat-o pradă dezonoarei și scandalului. Însă, din punct de vedere estetic, acesta nu

e defel lucrul cel mai rău care i s-ar fi putut întâmpla, pentru că o scapă o vreme de tristețea reflectată, care e cu siguranță mult mai dureroasă decât tristețea nemijlocită. Faptele sunt aici neîndoielnice, iar reflecția n-are cum să le schimbe ba într-un fel, ba-n altul. Poate că o Marie Beaumarchais l-a iubit pe un Clavigo la fel de arzător, la fel de sălbatic şi de pasionat; poate că în raport cu pasiunea ei a fost o pură întâmplare că nu a avut loc ce-i mai rău; poate că Marie îşi doreşte oarecum să se fi întâmplat; pentru că atunci povestea ar avea un sfârşit, iar ea ar fi mai bine înarmată împotriva lui Clavigo; însă lucrurile nu s-au întâmplat astfel. Faptele care-i stau înainte sunt mult mai îndoielnice, adevărata lor alcătuire rămâne veşnic o taină a ei şi a lui Clavigo. Când se gândeşte la viclenia rece, la calculul mizerabil de care a fost nevoie pentru a o înşela, astfel încât, în ochii lumii, înşelăciunea să capete o înfăţişare mai blândă, iar ea să cadă pradă unei compătimiri care exclamă: „Doamne, povestea asta nu-i aşa de periculoasă“, Marie e cuprinsă de indignare, ba chiar e gata să înnebunească la gândul superiorității mândre față de care ea însăşi n-a avut nici o importanță, al superiorității care i-a pus o limită, spunându-i: până aici şi nu mai departe.[xxxviii] Totuşi, întreaga poveste poate fi explicată şi în alt fel, într-un mod mai frumos. Dar, când explicația e alta, devine şi faptul un altul. Astfel, reflecția capătă în curând destul de lucru, iar tristețea reflectată e de neevitat.

Don Juan a părăsit-o pe Elvira; încă din acea clipă, totul e limpede pentru ea, şi nici o îndoială nu atrage tristețea în parlatoriul[xxxix] reflecției; Elvira amuțeşte în disperarea ei. Aceasta o străbate de la prima bătaie a pulsului, îndreptându-se spre exterior, iar pasiunea o face să roşească dintr-odată, devenind vizibilă în afară. Ura, disperarea, răzbunarea, iubirea, toate răbufnesc spre a se arăta în formă vizibilă. În această clipă, Elvira e bună de pictat. De aceea, fantezia ne arată pe dată o imagine a ei, iar aici exteriorul nu e indiferent, reflecția asupra lui nu e lipsită de conținut, iar activitatea reflecției nu e fără însemnătate, pentru că ea verifică şi alege.

Dacă în această clipă Elvira ar putea deveni obiectul unei reprezentări artistice e o altă întrebare, dar un lucru rămâne sigur: ea e vizibilă în această clipă şi poate fi zărită. Desigur, nu în sensul în care o Elviră reală sau alta pot fi văzute în mod real, sens care e cel mai adesea identic cu a nu le vedea; Elvira la care ne gândim e vizibilă în esența sa. Nu voi fi eu cel care să decidă dacă arta e în stare să nuanțeze expresia chipului ei într-un

asemenea grad încât esența disperării ei să devină perceptibilă, însă aceasta poate fi descrisă, iar imaginea revelată astfel nu e o simplă povară pentru memorie, care nu schimbă nimic, ci îşi are valabilitatea ei. Dar cine n-a văzut-o pe Elvira! În zorii unei dimineți plecasem la plimbare pe jos, într-una din cele mai romantice regiuni ale Spaniei. Natura se deştepta, copacii din pădure îşi scuturau capetele, iar frunzele lor păreau că-şi şterg ochii după somn, câte un pom se apleca spre altul pentru a vedea dacă s-a trezit şi întreaga pădure se legăna în adierea proapătă şi răcoroasă; o ceață uşoară se ridica din pământ, soarele o înălța asemenea unei plăpumi sub care s-ar fi odihnit peste noapte, privind iubitor şi matern la flori şi la tot ce era viață, zicând: treziți-vă, copii iubiți, soarele deja străluceşte! Cotind pe un drum de țară, ochii mei au zărit o mănăstire aflată sus pe vârful unui munte, spre care urca o potecă şerpuitoare. Gândul mi-a zăbovit asupra ei; îmi părea că se află acolo sus asemenea unei case a lui Dumnezeu zidite pe stâncă.[xl] Călăuza mea mi-a povestit că e vorba de o mănăstire de maici, faimoasă pentru disciplina ei severă. Mi-am încetinit pasul, ca şi mersul gândului; la ce bun să te grăbeşti, când eşti atât de aproape de o mănăstire? Probabil că m-aş fi oprit de tot dacă nu m-ar fi trezit o mişcare iute în apropierea mea. Fără să vreau, m-am întors; era un cavaler care trecea în grabă pe lângă mine. Cât de frumos era, cu mersul său atât de uşor şi totuşi atât de puternic, atât de maiestuos şi totuşi atât de fluşturatic; a întors capul să privească în urmă, chipul îi era atât de atrăgător, iar privirea – totuşi atât de neliniştită: era Don Juan. Mergea oare la o întâlnire de dragoste sau se întorcea de la o astfel de întâlnire? Însă curând l-am pierdut din priviri şi l-am uitat, ochii mei îndreptându-se din nou spre mănăstire. Mă adâncisem iar în reflecții despre plăcerea vieții şi liniştea mănăstirii, când am văzut pe vârful muntelui silueta unei femei. Alerga în jos pe potecă, iute ca fulgerul, însă drumul era abrupt, astfel încât părea mereu pe punctul de a se prăvăli. S-a apropiat. Chipul îi era palid, doar ochii îi scânteiau cumplit, trupul îi era ostenit, pieptul îi palpita de tulburare; totuşi alerga din ce în ce mai repede; părul cârlionțat îi flutura în vânt, dar nici aerul răcoros al dimineții, nici mersul ei repede nu reuşeau să-i coloreze obrajii palizi; vălul de călugăriță era sfâşiat şi flutura în urma ei, iar rochia albă şi uşoară ar fi dezvăluit multe unei priviri profane, dacă însă pasiunea de pe chipu-i nu i-ar fi atras oricum atenția până şi celui mai depravat om din lume. A trecut în grabă pe lângă mine. N-am îndrăznit să-i vorbesc, prea era maiestuoasă fruntea ei,

prea îi era regală privirea, iar pasiunea ei, prea înaltă. De unde venea această fată? De la mănăstire? Locuiesc acolo asemenea pasiuni? Din lume? Dar veşmântul acesta –. De ce se grăbea? Ca să-şi ascundă ruşinea şi dezonoarea, sau ca să-l ajungă din urmă pe Juan? Iat-o alergând spre pădure, care se închide în jurul ei şi o ascunde, iar eu n-o mai văd, ci aud doar suspinul codrului. Biata Elvira! Oare copacii să fi aflat ceva? Totuşi copacii sunt mai buni ca oamenii, pentru că ei suspină şi tac – în timp ce oamenii şuşotesc.

În această clipă ne-o putem reprezenta pe Elvira, chiar dacă arta plastică nu poate de fapt s-o redea, pentru că i-ar fi greu să găsească o unitate a expresiei care să cuprindă în acelaşi timp în sine toată multitudinea pasiunilor ei, aşa cum cere sufletul nostru s-o vadă. Am încercat să sugerez acest fapt prin imaginea schițată în cele precedente; n-am intenționat prin ea o reprezentare artistică a Elvirei, ci am vrut să arăt că descrierea ei ține de natura subiectului, nefiind un capriciu al meu, ci o întemeiată cerință a ideii.[xli] Dar acesta e doar un moment, şi de aceea trebuie să o urmărim mai departe pe Elvira.

Următoarea mişcare se petrece în timp. Elvira rămâne preț de mai multe momente pe acea culme a pasiunii pe care am descris-o şi care e aproape potrivită pentru pictură. Astfel devine interesantă din punct de vedere dramatic. În graba cu care trecuse pe lângă mine, îl ajunge din urmă pe Don Juan. Acest fapt e cât se poate de potrivit, pentru că el a părăsit-o, ce-i drept, însă a smuls-o cu sine în goana propriei vieți, şi astfel ea trebuie să-l ajungă din urmă. Când îl ajunge, toată atenția ei se îndreaptă-n afară şi nu avem încă de-a face cu tristețea reflectată. Elvira a pierdut tot: cerul, alegând această lume, şi lumea, pierzându-l pe Juan. De aceea, nu-şi poate găsi refugiul nicăieri, decât la el, şi numai aflându-se în preajma lui poate ține deoparte disperarea, fie acoperind vocile ei interioare prin zgomotul urii şi al amărăciunii, care însă nu răsună puternic decât atunci când Don Juan e de față, fie sperând. Acest din urmă fapt arată deja că elementele tristeții reflectate sunt prezente, însă nu au avut încă suficient timp pentru a se aduna în interior. „Mai întâi trebuie convinsă într-un mod plin de cruzime“, ni se spune despre ea în prelucrarea lui Kruse[xlii], iar această cerință trădează pe de-a-ntregul dispoziția interioară a Elvirei. Dacă prin cele întâmplate nu s-a convins deja suficient de înşelătoria lui Don Juan, nu va fi convinsă niciodată. Dar atâta timp cât cere o dovadă în plus, reuşeşte

să evite neliniştea interioară a mutei disperări, ducând o viaţă zbuciumată şi agitată, mereu preocupată de urmărirea lui Don Juan. Paradoxul se află deja în inima ei, dar atâta timp cât reuşeşte să-şi menţină agitaţia sufletească prin dovezi exterioare, menite nu să explice trecutul, ci să lămurească actuala stare a lui Don Juan, ea nu cunoaşte încă tristeţea reflectată. Ura, amărăciunea, blestemele, rugăciunile şi implorările alternează mereu, dar sufletul ei nu s-a întors încă în sine pentru a-şi găsi odihna în recunoaşterea înşelăciunii de care a avut parte. Aşteaptă o explicaţie din afară. De aceea, când Kruse îl face pe Don Juan să spună:

> Vrei oare tu să mă asculţi
> Cuvintele să-mi crezi – tu ce mă bănui?
> Când cauza ce m-a silit
> Neverosimilă îmi pare etc.[xliii]

trebuie să ne ferim a crede că vorbele sale, care spectatorului îi par batjocură, au acelaşi efect asupra Elvirei. Pentru ea, tot acest discurs are un efect liniştitor, pentru că ea doreşte tocmai neverosimilul, vrând să-l creadă tocmai pentru că e neverosimil.

Urmărind conflictul dintre Don Juan şi Elvira, avem de ales între a-l considera mai puternic pe Don Juan şi a o considera mai puternică pe Elvira. Dacă Don Juan e cel mai puternic, întregul comportament al Elvirei nu va avea nici o importanţă. Elvira cere „o dovadă care s-o convingă într-un mod plin de cruzime“, iar el e suficient de galant pentru a n-o lipsi de această dovadă. Însă Elvira nu e, fireşte, convinsă şi cere o nouă dovadă, întrucât a cere dovada e o alinare, iar nesiguranţa e reconfortantă. Astfel, devine doar un martor în plus al faptelor lui Don Juan. Însă ne putem imagina şi că Elvira e cea mai puternică. Arareori e presupus aşa ceva, însă din galanterie faţă de sexul frumos o vom face. Elvira şi-a păstrat încă întreaga frumuseţe – căci a plâns, ce-i drept, însă lacrimile nu i-au stins strălucirea ochilor, şi s-a întristat, ce-i drept, însă tristeţea nu i-a mistuit prospeţimea tinereţii; a suferit, ce-i drept, dar suferinţa nu i-a ros forţa vitală a frumuseţii, iar dacă obrajii ei au pălit, expresia ei a devenit cu atât mai plină de suflet, iar dacă şi-a pierdut graţia uşoară a copilăreştii nevinovăţii, apariţia ei are siguranţa energică a pasiunii feminine. Astfel îi iese în cale lui Don Juan. L-a iubit mai mult decât orice altceva pe lume,

mai mult decât mântuirea propriului suflet, a lăsat totul deoparte pentru el, chiar propria cinste, iar el i-a devenit necredincios. Acum nu mai cunoaşte decât o singură pasiune: ura, şi un singur gând: răzbunarea. Astfel, e la fel de mare ca Don Juan, pentru că a seduce toate fetele e expresia masculină care corespunde celei feminine de a fi sedusă o singură dată cu tot sufletul şi de a urî apoi sau, dacă vreţi, faptului de a-şi iubi seducătorul cu o energie pe care nici o femeie căsătorită n-o poate avea. În acest fel, Elvira îi iese în cale lui Don Juan; nu-i lipseşte curajul unei noi confruntări, întrucât nu luptă pentru principii morale, ci pentru iubirea ei, o iubire care nu e întemeiată pe respect; nu luptă pentru a-i deveni soţie, ci pentru iubirea ei, iar aceasta nu se mulţumeşte cu o fidelitate plină de căinţă, ci vrea răzbunare; din dragoste pentru el a renunţat la propria mântuire, iar dacă mântuirea i s-ar oferi din nou, ar renunţa din nou la ea de dragul răzbunării. Un astfel de personaj nu poate să nu-l impresioneze pe Don Juan. Acesta ştie ce desfătare e să respiri floarea cea mai delicată şi mai parfumată a primei tinereţi; ştie că totul durează doar o clipă, apoi ştie ce urmează; a văzut adesea aceste palide făpturi ofilindu-se atât de repede, încât procesul acestei ofiliri era aproape vizibil; însă aici s-a petrecut un miracol, legile cursului obişnuit al existenţei au fost încălcate; a sedus o copilă, însă viaţa ei n-a murit, frumuseţea ei nu s-a veştejit, fata s-a transformat şi e mai frumoasă ca oricând. N-are cum să tăgăduiască – Elvira îl atrage mai mult decât oricare altă fată, mai mult decât ea însăşi, pentru că nevinovata călugăriţă fusese, în ciuda frumuseţii ei, doar o copilă ca multe altele, iar îndrăgostirea lui doar o aventură oarecare, însă acum ea e singura fată de acest fel. E înarmată; nu poartă un pumnal ascuns la piept[xliv], ci poartă o armură; nu una care să poată fi zărită, întrucât ura ei nu poate fi satisfăcută prin cuvinte şi prin declamări, ci una nevăzută, iar aceasta e ura ei. Pasiunea lui Don Juan se trezeşte, el vrea ca fata să-i mai aparţină o dată, însă zadarnic. Da, de-ar fi vorba de o fată care i-ar cunoaşte nelegiuirea şi l-ar urî, fără să fi fost ea însăşi înşelată de el, Don Juan tot ar putea învinge, dar pe această fată nu o poate cuceri, seducţia lui n-are putere asupra ei. Chiar dacă vocea sa ar fi mai învăluitoare decât propria-i voce, asaltul lui mai agil decât propriul asalt, tot n-ar reuşi să o emoţioneze; chiar dacă îngerii s-ar ruga pentru el şi Maica Domnului s-ar oferi să le fie domnişoară de onoare la nuntă, totul ar fi zadarnic. Nu i-ar întoarce spatele cum a făcut Didona în infern faţă de infidelul Enea, dar s-ar întoarce spre el cu mai multă răceală

decât însăşi Didona.[xlv]

Dar această întâlnire a Elvirei cu Don Juan e doar un moment de trecere; Elvira traversează scena, cortina cade, însă noi, iubiţi sumparanekrwmšnoi, ne strecurăm după ea, pentru că ea devine abia acum cu adevărat Elvira. Atâta timp cât s-a aflat în preajma lui Don Juan, şi-a ieşit din sine; reîntorcându-se la sine însăşi, trebuie să gândească paradoxul. În ciuda asigurărilor filozofiei mai noi şi a curajului nebunesc al tinerilor ei adepţi[xlvi], gândirea unei contradicţii e întotdeauna legată de mari dificultăţi. Putem desigur scuza o tânără copilă dacă i se pare dificilă; totuşi are de-a face cu problema care constă în a gândi că iubitul ei e un înşelător. Are în comun cu Marie Beaumarchais acest lucru, însă modul în care ajung la paradox e diferit. Faptul de la care fusese nevoită să pornească Marie era în sine atât de dialectic, încât reflecţia trebuia să-l cuprindă numaidecât, cu toată dorinţa. În ceea ce o priveşte pe Elvira, dovada faptului că Don Juan e un înşelător pare atât de evidentă, încât nu e uşor de înţeles cum de mai e nevoie de reflecţie. Aceasta însă atacă subiectul din altă parte. Elvira a pierdut totul, dar înaintea ei se află totuşi o viaţă întreagă, iar sufletul ei cere merinde pentru drum din care să poată trăi. Aici apar două posibilităţi: fie să se supună categoriilor etice şi religioase, fie să-şi păstreze iubirea pentru Juan. În primul caz, îşi pierde interesul pentru noi, şi o lăsăm cu plăcere să intre într-un cămin mănăstiresc[xlvii] sau oriunde va dori. Dar ar fi probabil destul de dificil pentru ea să procedeze astfel, pentru că, spre a reuşi, ar trebui mai întâi să dispere; a cunoscut o dată sfera religiosului, iar a doua oară aceasta ar ridica pretenţii mari. În general, religiozitatea e o forţă periculoasă când vrei să ai de-a face cu ea, fiind geloasă şi neîngăduindu-ţi s-o iei în derâdere. Când Elvira a ales mănăstirea, poate că sufletul ei mândru îşi găsise acolo o mulţumire profundă, pentru că, spună oricine ce-o vrea, nici o fată nu poate face o partidă mai aleasă decât devenind mireasa Cerului; acum însă, ar trebui să se întoarcă la mănăstire ca o penitentă, plină de căinţă şi regrete. În plus, se pune întrebarea dacă va putea găsi un preot care să propăvăduiască evanghelia căinţei şi-a regretului cu o forţă la fel de mare ca a lui Don Juan când îi dăduse vestea bucuroasă a plăcerii. Aşadar, spre a scăpa de disperare, e nevoită să rămână legată de iubirea lui Don Juan, fapt cu atât mai uşor pentru ea cu cât îl iubeşte încă. O a treia posibilitate e de negândit, pentru că perspectiva de a se consola prin iubirea altui om ar fi mai cumplită decât cea mai cumplită grozăvie. Aşadar,

trebuie să-l iubească pe Don Juan chiar de dragul ei; i-o cere legitima apărare, şi astfel pintenii reflecţiei o obligă să se îndrepte spre paradox, spre întrebarea dacă e cu putinţă să-l iubească în ciuda faptului că a înşelat-o.

De fiecare dată când disperarea ameninţă să o cuprindă, ea se refugiază în amintirea iubirii lui Don Juan; pentru a se simţi cu adevărat în siguranţă în acest refugiu, e ispitită să-şi închipuie că el n-a înşelat-o, şi face acest lucru în multiple feluri, pentru că dialectica feminină e ciudată, doar cel care a avut ocazia s-o observe izbuteşte s-o imite, în timp ce până şi cel mai mare dialectician care a trăit vreodată ar putea să-şi piardă minţile încercând s-o producă prin intermediul speculaţiunii. Eu am avut în schimb norocul să cunosc câteva astfel de exemple cu totul remarcabile, împreună cu care am urmat un curs dialectic complet. În mod straniu, s-ar crede că ele se găsesc cel mai adesea în capitală, fiindcă zgomotul şi mulţimea oamenilor ascund multe – însă lucrurile nu stau deloc aşa, cel puţin când vrei să ai de-a face cu exemplare mai nobile. Cele mai frumoase pot fi întâlnite în provincie, în micile orăşele şi pe la conace. Mă gândesc aici în primul rând la o domnişoară din nobilimea suedeză. Primul ei iubit nu se poate s-o fi dorit cu mai mare fervoare decât fervoarea cu care eu, cel de-al doilea iubit al ei, m-am străduit să urmăresc mersul gândurilor inimii ei. Dar datorez adevărului mărturisirea că nu perspicacitatea şi inteligenţa m-au aşezat pe făgaşul cel bun, ci o circumstanţă întâmplătoare, pe care ar fi prea complicat s-o istorisesc aici. Trăise la Stockholm, unde cunoscuse un conte francez, devenind victima farmecului său. Am încă o amintire vie despre acea domnişoară. Prima dată când am văzut-o nu m-a impresionat în mod special. Era încă frumoasă, cu o fire mândră şi nobilă, nu vorbea mult şi probabil că aş fi plecat la fel de lipsit de bănuieli precum venisem dacă o întâmplare nu m-ar fi făcut confidentul secretului ei. Din acea clipă, ea a devenit importantă pentru mine şi mi-a redat o imagine atât de vie a Elvirei, încât nu mă puteam sătura s-o privesc. Într-o seară urma să particip împreună cu ea la o serată în societate; am ajuns înaintea ei şi aşteptam deja de-o vreme când m-am dus la fereastră să văd dacă nu soseşte – şi chiar în clipa următoare trăsura ei a oprit în faţa porţii. A coborât; veşmintele ei mi-au făcut îndată o stranie impresie. Avea o mantie subţire şi uşoară de mătase, aproape ca dominoul în care, în operă, Elvira ia parte la bal. A intrat în sală cu maiestuoasă demnitate, cu adevărat impunătoare; purta o rochie neagră de mătase, fiind îmbrăcată cu mult gust, şi totuşi simplu; nu

purta nici o podoabă, iar gâtul îi era dezgolit, şi pentru că pielea era mai albă ca zăpada, rareori am mai văzut un contrast atât de frumos cum era cel dintre rochia neagră şi gâtul alb. Vedem destul de des decolteuri, însă rareori ne e dat să vedem o fată care are într-adevăr piept frumos. S-a înclinat spre cei din societate şi, cum stăpânul casei a venit la ea s-o salute, i-a făcut o reverenţă adâncă, dar, în ciuda faptului să buzele i s-au întredeschis pentru zâmbet, n-am auzit-o pronunţând nici un cuvânt. Pentru mine, atitudinea ei era cum nu se poate mai firească şi, în calitate de confident al ei, i-am aplicat, în sinea mea, cuvintele spuse despre oracol: oÜte lšgei, oÜte krÚptei, ¢ll¦ sema…nei[xlviii]. Am învăţat mult de la ea şi între altele am găsit confirmarea observaţiei pe care o făcusem adesea, şi anume că oamenii care ascund o tristeţe ajung să folosească un cuvânt sau un gând prin care pot desemna totul pentru sine şi pentru câte un iniţiat. Un astfel de cuvânt sau gând e ca un diminutiv pentru vastitatea tristeţii, e asemenea unui nume de alint de care se folosesc cei trişti în viaţa de zi cu zi. Adesea, se află într-un raport cu totul întâmplător faţă de ceea ce trebuie să desemneze, iar la originea lor stă întotdeauna o întâmplare. După ce i-am câştigat încrederea şi am reuşit să-i înving suspiciunile faţă de mine, pentru că o întâmplare o adusese în puterea mea, după ce mi-a povestit totul, am parcurs de multe ori cu ea întreaga scală a stărilor de spirit. Când nu era însă dispusă la aşa ceva şi voia să-mi dea de înţeles că sufletul îi era năpădit de tristeţe, mă lua de mână privindu-mă şi spunea: eu eram mai subţire ca trestia, iar el mai minunat decât cedrii Libanului.[xlix] Nu ştiu de unde avea aceste cuvinte, dar sunt convins că atunci când avea să vină Caron[l] cu luntrea spre a o trece în lumea cealaltă, nu va găsi între buzele ei obolul cerut, ci cuvintele: „eram mai subţire ca trestia, iar el mai minunat decât cedrii Libanului“.

Aşadar, Elvira nu reuşeşte să-l găsească pe Don Juan şi trebuie să vadă cum poate să iasă singură din complicaţiile vieţii ei, revenind la sine. A schimbat mediul înconjurător şi astfel se află departe de ajutorul care poate că altfel ar fi contribuit la a-i atrage tristeţea în afară. Noul anturaj nu ştie nimic despre viaţa ei dinainte şi nu bănuieşte nimic, pentru că înfăţişarea exterioară n-are nimic neobişnuit sau bătător la ochi, nu există nici un semn al tristeţii, nici o inscripţie care să avertizeze lumea că e vorba de cineva întristat. Ea îşi poate stăpâni orice expresie, învăţând acest lucru din pierderea onoarei, şi chiar dacă nu-i pasă prea mult de judecata oamenilor,

cel puțin refuză compătimirea lor. Astfel, totul e în ordine şi ea poate fi destul de sigură că va trece prin viață fără a trezi bănuiala curioasei plebe, care în general e la fel de proastă pe cât e de curioasă. Se află acum în posesiunea legală şi necontestată a tristeții sale şi doar dacă ar avea ghinionul de a se întâlni cu un contrabandist de profesie ar putea să se teamă de o anchetă mai amplă. Oare ce se întâmplă în lăuntrul ei? E întristată? Cum nu! Dar cum să numim această tristețe? Aş numi-o „grija pentru hrană“, deoarece viața omului nu constă doar din mâncare şi băutură, sufletul vrând şi el să fie hrănit. E tânără şi totuşi proviziile ei de viață au fost consumate, însă de aici nu rezultă că va muri. E doar în fiecare zi îngrijorată în legătură cu ziua de mâine. Nu poate înceta să-l iubească şi totuşi el a înşelat-o, iar dacă a înşelat-o, iubirea ei şi-a pierdut forța de-a o hrăni. Da, dacă n-ar fi înşelat-o şi o forță superioară l-ar fi smuls de lângă ea, Elvira ar fi avut întreaga hrană pe care o poate dori o fată, deoarece amintirea lui Don Juan ar însemna mai mult decât prezența unui soț viu. Dar dacă ea ar renunța la iubire, ar ajunge în sapă de lemn şi ar trebui să se întoarcă la mănăstire, pradă batjocurii şi ruşinii. Da, dacă ar putea să răscumpere măcar prin acest lucru iubirea lui! Astfel îşi duce viața. Crede că poate încă suporta ziua prezentă, având încă rămăşițe din care poate trăi, însă se teme de ziua următoare. Atunci chibzuieşte mereu şi mereu, caută orice ieşire, dar nu găseşte nici una şi astfel nu ajunge niciodată să se întristeze coerent şi sănătos, din cauză că se tot întreabă cum să se întristeze.

„Vreau să-l uit, vreau să-mi smulg imaginea lui din suflet, să-mi pătrund toate colțurile sufletului ca un foc mistuitor şi să ard orice gând care-i aparține, abia atunci voi fi salvată, e legitimă apărare, dacă nu smulg fiecare gând despre el, chiar şi pe cel mai îndepărtat, sunt pierdută, doar astfel mă pot apăra. Mă pot apăra pe mine – dar ce e acest sine, jale şi amărăciune, am părăsit dragostea mea cea dintâi[li] şi aş putea oare să repar acest lucru părăsind-o pe cea de-a doua?“

„Nu, vreau să-l urăsc. Sufletul meu nu poate fi satisfăcut decât astfel şi doar în ură îmi pot găsi odihna şi îndeletnicirea. Vreau să împletesc o cunună de blesteme din tot ce îmi aminteşte de el şi pentru fiecare sărut să rostesc un: fii blestemat, pentru fiecare îmbrățişare: fii blestemat de zece ori şi pentru fiecare jurământ al său cum că mă iubeşte voi jura să-l urăsc. Aceasta trebuie să-mi fie fapta, lucrarea, ei vreau să mă consacru; doar sunt

obişnuită de la mănăstire să mă rog numărând mătănii şi astfel aş deveni din nou o călugăriţă care se roagă dimineaţa şi seara. Sau poate ar trebui să fiu mulţumită că m-a iubit cândva şi să fiu o fată înţeleaptă, care nu-l aruncă disprețuitoare cât colo, deşi ştiu că e un înşelător; aş putea deveni o bună stăpână a casei, care ştie să ducă un trai cât mai economicos, chiar şi din puţin. Nu, vreau să-l urăsc, doar astfel mă pot desprinde de el, dovedindu-mi că n-am nevoie de el. Dar oare nu-i datorez nimic când îl urăsc? Nu trăiesc oare de pe urma lui? Ce-mi hrăneşte oare ura, dacă nu iubirea pentru el?“

„N-a fost un impostor, doar că n-avea nici o idee despre cât poate să sufere o femeie. Dacă ar fi ştiut, nu m-ar fi părăsit. Fiind bărbat, şi-a fost suficient sieşi. E oare asta o consolare pentru mine? Desigur, deoarece suferinţa şi chinul îmi dovedesc cât am fost de fericită, atât de fericită încât el nici nu ştie. Atunci de ce mă plâng – pentru că bărbatul nu e ca femeia şi nu e atât de fericit ca ea când e fericită, nici atât de nefericit ca ea când e nesfârşit de nefericită, fiindcă fericirea ei a fost nesfârşită.“

„M-a înşelat oare? Nu! Mi-a promis oare ceva? Nu! Juan al meu nu era un peţitor, nu era un neica nimeni; o călugăriţă nu se coboară la aşa ceva. Nu mi-a cerut mâna, ci mi-a întins-o pe-a sa, eu am luat-o, el m-a privit şi am fost a lui, şi-a deschis braţele să mă cuprindă şi i-am aparţinut. M-am ataşat de el, încolăcindu-mă în jurul lui ca o plantă, mi-am odihnit capul pe pieptul lui, privindu-i atotputernicul chip, cel de lume stăpânitor, care totuşi mă privea de parcă aş fi fost pentru el lumea toată; ca un sugar am sorbit plenitudine, bogăţie şi fericire. Pot să cer mai mult? N-am fost oare a lui? N-a fost oare al meu? Şi, dacă n-a fost, am fost oare mai puţin a lui? Când zeii umblau pe pământ şi se îndrăgosteau de muritoare, rămâneau ei oare credincioşi iubitelor? Şi totuşi nimănui nu-i trece prin minte să spună că le înşelau! Dar oare de ce? Fiindcă lumea vrea ca o fată să fie mândră de-a fi fost iubită de-un zeu. Şi ce sunt oare toţi zeii din Olimp faţă de Juan al meu? Iar eu să nu fiu mândră, să-l cobor, să-l jignesc în gând, să îngădui celorlalţi să-l silească a respecta legile înguste şi jalnice, valabile pentru oamenii obişnuiţi?! Nu, vreau să fiu mândră că m-a iubit, a fost mai măreţ decât zeii şi îl voi cinsti văzând în mine însămi un nimic. Vreau să-l iubesc pentru că mi-a aparţinut, să-l iubesc pentru că m-a părăsit şi pentru că sunt încă a lui, vreau să uit ceea ce el risipeşte.“

„Nu, nu pot să mă gândesc la el; ori de câte ori vreau să-mi amintesc de

el, ori de câte ori gândul meu se apropie de acel ascunziş al sufletului în care locuieşte amintirea lui, mă simt de parcă aş păcătui din nou; simt o angoasă, o angoasă de nedescris, o angoasă asemenea celei pe care am simţit-o la mănăstire când stăteam aşteptându-l în singuratica mea chilie, când mă înspăimânta gândul la dispreţul sever al stareţei, la cumplita pedeapsă a mănăstirii şi la păcatul meu faţă de Dumnezeu. Dar oare această angoasă nu e şi ea parte constitutivă a tuturor acestora? Ce-ar fi, fără această parte, iubirea mea pentru el? Doar n-a fost căsătorit cu mine, n-am primit binecuvântarea bisericii, clopotele n-au bătut pentru noi şi n-au răsunat imnuri, totuşi ce înseamnă muzica şi solemnitatea bisericii, ce stare ar putea să-mi dea în comparaţie cu această angoasă? – Dar el a venit, dizarmonia angoasei s-a transformat în armonia celei mai fericite certitudini, sufletul meu nemaifiind mişcat decât de un tremur uşor, voluptuos. Cum să mă tem de această angoasă, oare nu-mi aminteşte de el, nu e vestea sosirii lui? Dac-aş putea să-mi amintesc de el fără această angoasă, nu mi-aş aminti de fapt de el. Soseşte, porunceşte tăcere, stăpâneşte spiritele care ar vrea să mă smulgă de lângă el, sunt a lui, fericită prin el.“

Dacă mi-aş închipui un om pe o corabie gata să se scufunde, nepăsător în ce priveşte viaţa sa, rămânând la bord pentru că vrea să salveze ceva, neputând să salveze acel lucru pentru că nu ştie ce să salveze, aş avea o imagine a Elvirei; e pe o corabie care se scufundă, pieirea ei se apropie, dar nu-i pasă, nu observă acest lucru, neştiind ce să salveze.

## *3. Margarete*

O cunoaştem pe această fată din Faust al lui Goethe. E o fetişcană burgheză, nefiind, ca Elvira, destinată mănăstirii, dar crescută totuşi cu frica lui Dumnezeu, chiar dacă sufletul ei e prea copilăros pentru a-i simţi gravitatea, aşa cum spune Goethe inegalabil:

*Halb Kinderspiel*
*Halb Gott im Herzen*[lii]

Ceea ce iubim în mod deosebit la această fată e tocmai simplitatea şi modestia plină de graţie a sufletului ei pur. Încă de prima dată când îl vede

pe Faust, se simte mult prea neînsemnată pentru a fi iubită de el, şi nu din curiozitatea de-a afla dacă Faust o iubeşte rupe petalele margaretei, ci din modestie, pentru că se simte prea neînsemnată ca să aleagă şi de aceea se pleacă în faţa forţei misterioase a acestui oracol. Da, drăgălaşă Margarete! Goethe ne-a trădat felul în care smulgeai petalele spunând: mă iubeşte, nu mă iubeşte; biată Margarete, ai putea continua această preocupare schimbând doar cuvintele şi spunând: m-a înşelat, nu m-a înşelat; poţi cultiva o mică bucată de pământ cu această specie de flori şi mâinile tale vor avea de lucru tot restul vieţii.

Comentatorii au observat următorul lucru frapant: în timp ce legenda despre Don Juan povesteşte că acesta a sedus 1003 femei doar în Spania, legenda despre Faust vorbeşte de o singură fată sedusă. Merită efortul să nu uităm această observaţie, întrucât va avea importanţă pentru cele ce urmează, ajutându-ne să stabilim ce e specific pentru tristeţea reflectată a Margaretei. La prima vedere ar putea să pară că între Elvira şi Margarete nu există decât diferenţa dintre două individualităţi care au trăit acelaşi lucru. Însă deosebirea e mult mai esenţială şi totuşi nu se bazează atât pe diferenţa dintre firile feminine, cât pe diferenţa esenţială dintre Don Juan şi Faust. Trebuie să existe încă de la început o diferenţă între Elvira şi Margarete, în măsura în care o fată care-l atrage pe Faust trebuie să fie esenţialmente diferită de o fată care-l atrage pe Don Juan; chiar dacă mi-aş imagina că atenţia ambilor e îndreptată spre aceeaşi fată, fiecare dintre ei ar trebui să fie atras de altceva decât celălalt. Această diferenţă, care nu era prezentă decât ca posibilitate, devine realitate deplină când intră în raport cu Don Juan sau Faust. Ce-i drept, Faust e o reproducere a lui Don Juan, dar tocmai în virtutea faptului că e astfel devine, în stadiul de viaţă în care ar putea fi numit un Don Juan, esenţialmente diferit de acesta; pentru că a reproduce alt stadiu nu înseamnă doar să-l parcurgi, ci să-l parcurgi păstrând în tine toate elementele stadiului precedent. Aşadar, chiar dacă Faust doreşte acelaşi lucru ca Don Juan, îl doreşte totuşi într-un alt fel. Dar pentru a-l dori în alt mod, şi obiectul dorinţei sale trebuie să fie altfel. Există în Faust elemente care fac metoda sa diferită, aşa cum în Margarete există elemente care fac necesară o altă metodă. Metoda lui depinde de plăcerea lui, care e altfel decât plăcerea lui Don Juan, în ciuda unei asemănări fundamentale între ele. Lumea crede că spune ceva inteligent subliniind că Faust sfârşeşte prin a deveni un Don Juan, şi totuşi această afirmaţie nu spune decât puţin,

pentru că important e să afli în ce sens devine el un Don Juan. Faust e un demon, la fel cum e şi Don Juan, dar unul superior. Senzualitatea nu dobândeşte importanţă pentru el decât după ce a pierdut o întreagă lume anterioară, dar conştiinţa acestei pierderi n-a fost ştearsă, ci e mereu prezentă şi de aceea el nu caută în senzualitate desfătarea, ci distracţia. Sufletul său plin de îndoieli nu găseşte nici un temei şi atunci recurge la dragoste, nu pentru că ar crede în ea, ci pentru că îi e propriu un element al prezenţei care-i oferă o clipă de odihnă şi o năzuinţă ce distrage atenţia şi o abate de la nimicnicia îndoielii. De aceea, plăcerea lui nu are acea *Heiterkeit*[liii] care îl caracterizează pe Don Juan. Chipul său nu e zâmbitor, fruntea sa nu e lipsită de nori şi bucuria nu-l însoţeşte; fetele nu dansează în braţele lui şi sunt atrase de el prin angoasă. De aceea, ceea ce caută el nu e doar plăcerea senzualităţii, ci nemijlocirea spiritului. Asemenea umbrelor din lumea de jos, care, prinzând un om viu, îi sorb sângele şi trăiesc atâta timp cât sângele lui le încălzeşte şi le hrăneşte, la fel caută şi Faust o viaţă nemijlocită prin care să întinerească şi să se întărească. Unde ar putea s-o găsească mai bine decât la o tânără, cum s-o absoarbă mai pe de-a-ntregul dacă nu în îmbrăţişarea iubirii? În Evul Mediu se vorbeşte despre vrăjitori pricepuţi în pregătirea unei băuturi întineritoare, care foloseau în acest scop inima unui prunc nevinovat; la fel e şi întărirea de care are nevoie sufletul său lipsit de vlagă, singurul lucru care-l poate sătura o clipă. Sufletul său bolnav are nevoie de ceea ce am putea numi prima înmugurire a unei inimi tinere; cu ce altceva aş putea compara prima tinereţe a unui nevinovat suflet de fată? Dacă aş spune că e ca o floare, aş spune prea puţin, pentru că e mai mult, e o înflorire; sănătatea speranţei, a credinţei şi a încrederii încolţesc şi înfloresc într-o bogată diversitate, iar dorurile blânde mişcă finele mlădiţe, visele îşi întind umbra asupra rodniciei lor. Astfel îl emoţionează pe Faust prima tinereţe, invitându-i sufletul neliniştit pe o insulă a păcii din oceanul liniştii. Nimeni nu ştie mai bine decât Faust cât de trecătoare e această stare; el nu crede în ea, după cum nu crede nici în altceva, dar se asigură de prezenţa ei în îmbrăţişarea de dragoste. Numai plenitudinea nevinovăţiei şi a candorii pot să-l învioreze.

În *Faust* de Goethe, Mefisto îl face s-o vadă pe Margarete într-o oglindă. Ochilor săi le place s-o vadă, dar el nu doreşte frumuseţea, chiar dacă o ia şi pe ea în calcul. Ceea ce doreşte e bucuria pură, netulburată, bogată şi nemijlocită a unui suflet feminin, dar nu şi-o doreşte spiritual, ci senzual.

Aşadar, dorința lui e într-un anumit sens asemenea celei a lui Don Juan, dar el doreşte totuşi cu totul altfel. Poate că aici vreun docent particular, convins că şi el a fost un Faust, pentru că altfel sigur n-ar fi ajuns docent particular[liv], va observa că Faust cere din partea fetei menite să-i trezească dorința o anumită dezvoltare spirituală şi o anumită cultură. Poate că un mare număr de docenți particulari va considera că e o observație minunată, iar respectivele lor soții şi iubite vor încuviința din cap. Dar remarca e cu totul greşită, deoarece Faust nu-şi doreşte nimic mai puțin decât aşa ceva. O fată aşa-zis cultivată s-ar afla în cadrul aceleiaşi relativități ca şi el şi de aceea nu va avea, în ciuda acestui fapt, nici o însemnătate pentru el, necontând deloc. Poate că, prin fărâmele ei de cultură, l-ar ispiti pe acest vechi magistru al îndoielii să o tragă după el în josul torentului, unde ea ar ajunge în curând să dispere. În schimb, o tânără nevinovată se află în alt domeniu al relativității; cu toate că într-un anumit sens ea nu înseamnă nimic față de Faust, într-un alt sens înseamnă foarte mult, fiind nemijlocire. Doar datorită acestei nemijlociri e ținta dorinței lui şi de aceea am spus că Faust nu doreşte nemijlocirea în mod spiritual, ci senzual.

Goethe a recunoscut pe deplin toate acestea şi de aceea Margarete e o mică fată burgheză, o fetişcană pe care aproape că am fi ispitiți s-o numim neînsemnată. Vom cerceta acum mai îndeaproape ce efect a avut Faust asupra ei, acest lucru fiind important pentru tristețea Margaretei. Trăsăturile scoase în evidență de Goethe sunt desigur foarte valoroase, dar cred totuşi că de dragul completitudinii trebuie să le aducem o mică modificare. În simplitatea ei inocentă, Margarete observă în curând că ceva nu e în regulă cu Faust în materie de credință. La Goethe, acest lucru iese în evidență într-o mică scenă de catehism, indubitabil o minunată găselniță a poetului. Se pune întrebarea ce urmări ar putea avea acest examen asupra relației dintre ei. Faust apare ca sceptic şi, întrucât Goethe nu sugerează nimic mai limpede în această privință, se pare că l-a lăsat pe Faust să fie sceptic şi față de Margarete. Faust a încercat să-i îndepărteze atenția de la astfel de cercetări, pentru a o face să rămână numai şi numai în realitatea dragostei. Însă pe de-o parte cred că aşa ceva i-ar fi greu lui Faust, odată ce problema a fost deja pusă, şi pe de altă parte mi se pare că e incorect din punct de vedere psihologic. Nu voi zăbovi asupra acestui punct din cauza lui Faust, ci a Margaretei, pentru că, dacă el nu şi-a arătat scepticismul față de ea, tristețea ei are un element în plus. Aşadar, Faust e sceptic, dar nu e un

nebun înfumurat care vrea să-şi dea importanţă îndoindu-se de ceea ce cred alţii; îndoiala lui îşi are motivul obiectiv în el însuşi. Acest lucru trebuie spus spre cinstea lui Faust. În schimb, când vrea să-şi afirme îndoiala faţă de alţii, în ea se poate lesne amesteca o pasiune impură. Când îndoiala e afirmată faţă de alţii, există în ea o invidie care se bucură să le smulgă ceea ce ei considerau sigur. Dar, pentru ca o astfel de pasiune a invidiei să se trezească la sceptic, ea trebuie să întâmpine rezistenţă la individul respectiv. Acolo unde nu poate fi vorba de aşa ceva sau unde ar fi chiar urât să te gândeşti la asta, ispita încetează. Ultimul caz e valabil când e vorba de o tânără. Faţă de ea, un sceptic e întotdeauna stânjenit. Nu poate fi scopul său să-i înlăture credinţa, dimpotrivă, simte că măreţia ei rezidă tocmai în această credinţă. Se simte umilit, pentru că în ea există cerinţa naturală ca el s-o protejeze în caz că ar ajunge să se clatine-n credinţa ei. Da, un cârpaci de sceptic, un tâlhar semidoct şi-ar găsi satisfacţia în a-i răpi unei tinere credinţa şi s-ar bucura să sperie nevestele şi copiii, neputând să-i sperie pe bărbaţi. Dar cu Faust lucrurile nu stau astfel; el e prea mare pentru aşa ceva. Putem fi, aşadar, de acord cu Goethe că Faust îşi trădează îndoiala prima dată, dar nu cred că i s-ar mai putea întâmpla a doua oară. Acest fapt e de mare importanţă pentru concepţia noastră despre Margarete. Faust vede lesne că întreaga însemnătate a Margaretei se întemeiază pe inocenta ei simplitate; dacă aceasta îi e răpită, ea nu mai e nimic în sine, nimic pentru el. Aşadar, trebuie păstrată. Faust e sceptic, dar are totuşi în sine toate elementele pozitivului, pentru că altfel ar fi un sceptic prost. Îi lipseşte punctul final; din această cauză toate elementele devin negative. În schimb, la Margarete există acest punct final, ea având simplitatea şi inocenţa. Nimic mai uşor deci pentru Faust decât a o face să-i accepte punctul de vedere. Experienţa de viaţă l-a învăţat că, de multe ori, ceea ce a prezentat el drept îndoială a avut asupra altora efectul unui adevăr pozitiv. Acum se bucură să-i dăruiască Margaretei bogatul conţinut al unei concepţii substanţiale, scoate la iveală întreaga podoabă a credinţei nemijlocite şi se bucură să o împodobească pe Margarete cu ea, pentru că îi stă bine şi pentru că astfel devine mai frumoasă în ochii lui. În plus, mai are aici avantajul de a-i ataşa sufletul tot mai mult de al lui. De fapt ea nu-l înţelege deloc şi se ataşează de el ca un copil, ceea ce pentru el e îndoială fiind pentru ea adevăr neîndoielnic. Dar, înălţându-i astfel credinţa, o şi subminează în acelaşi timp, pentru că în cele din urmă devine el însuşi

pentru ea un obiect al credinţei, un Dumnezeu, nu un om. Doar că aici trebuie să încerc să previn o neînţelegere. S-ar putea crede că fac din Faust un ipocrit josnic. Dar nu aşa stau lucrurile. Gretchen însăşi e aceea care-a pornit toate astea; el priveşte cu jumătate de ochi întreaga măreţie pe care crede ea că o posedă şi vede că aceasta nu poate dăinui în faţa îndoielii sale, dar nu vrea s-o nimicească şi se comportă astfel dintr-un fel de bunăvoinţă. Iubirea Margaretei are importanţa ei în ochii lui Faust şi totuşi ea rămâne aproape o copilă; el se coboară condescendent la simplitatea ei şi se bucură să vadă cum îşi însuşeşte ea totul. Dar acest fapt are cele mai întristătoare urmări pentru viitorul Margaretei. Dacă Faust i-ar fi arătat că e sceptic, poate că ea şi-ar fi salvat mai târziu credinţa, recunoscând cu toată umilinţa că sublimele şi îndrăznețele lui gânduri nu sunt pentru ea şi s-ar fi mulţumit cu ceea ce avea. Acum, în schimb, îi datorează lui conţinutul credinţei, dar când el o părăseşte, ea vede totuşi că el însuşi n-a crezut în toate acestea. Cât timp au fost împreună, ea n-a descoperit îndoiala, dar acum, că el a plecat, totul se schimbă şi ea nu mai vede decât pretutindeni îndoială, o îndoială pe care n-o poate stăpâni, deoarece se gândeşte mereu că nici Faust n-a avut cum s-o stăpânească.

Iar pentru Goethe darul prin care Faust o seduce pe Margarete nu e talentul de seducător al unui Don Juan, ci imensa lui superioritate. De aceea, fata nu poate defel, cum spune ea însăşi în chip atât de drăgălaş, să înţeleagă ce anume găseşte Faust la ea atât de remarcabil. Prima lui impresie asupra ei e deosebit de copleşitoare, ea devenind faţă de el un nimic. De aceea, nu-i aparţine în sensul în care-i aparţine Elvira lui Don Juan, pentru că acest lucru ar însemna să aibă o viaţă independentă de el, ci dispare cu totul în el; nu o rupe cu cerul pentru a-i aparţine, deoarece acest lucru i-ar da o justificare în faţa lui, în schimb el devine totul pentru ea pe nesimţite, fără umbră de reflecţie. Dar, cum ea nu e nimic de la început, devine, ca să spun aşa, tot mai puţin şi mai puţin, cu cât se convinge mai mult de superioritatea lui aproape divină; ea nu înseamnă nimic şi nu există decât prin el. Goethe a spus undeva[lv] că sufletul lui Hamlet era în comparaţie cu trupul lui ca o sămânţă de stejar plantată într-un ghiveci de flori şi care sfârşeşte astfel prin a sparge vasul; am putea spune acest lucru şi despre iubirea Margaretei. Faust e prea mare pentru ea, iar iubirea trebuie să sfârşească prin a-i sfărâma sufletul. Acest moment nu se lasă mult aşteptat, deoarece Faust simte prea bine că ea nu poate rămâne multă vreme

în această nemijlocire; nu o duce cu el în regiunile superioare ale spiritului, pentru că el fuge tocmai de aceste regiuni; o doreşte senzual – şi o părăseşte.

Aşadar, Faust a părăsit-o pe Margarete. Pierderea suferită de ea e atât de cumplită, încât chiar şi anturajul uită o clipă ceea ce altfel nu uită uşor, şi anume că e dezonorată; e cuprinsă de o totală neputinţă, în care nici măcar nu reuşeşte să se gândească la pierderea ei, i-a fost răpită până şi forţa de a-şi reprezenta propria nefericire. Dacă starea aceasta ar continua, tristeţea reflectată n-ar putea să apară. Dar consolările celor din jur o fac să se întoarcă încet la sine şi dau gândurilor ei un impuls prin care se pun din nou în mişcare; dar, îndată ce sunt din nou în mişcare, se arată limpede că Margarete nu e în stare să reţină nici una dintre perspectivele pe care i le oferă. Îl ascultă, aşadar, ca şi cum n-ar vorbi pentru ea şi nici un cuvânt nu opreşte sau grăbeşte nelinştea gândurilor ei. Problema ei e cea a Elvirei, şi anume de a gândi că Faust a înşelat-o, însă pentru ea e mult mai greu, pentru că a fost influenţată mult mai profund de Faust; acesta n-a fost doar un înşelător, ci şi un ipocrit, iar ea n-a sacrificat nimic pentru el, dar îi datorează totul şi încă mai posedă într-un anumit grad acest tot, doar că el îşi vădeşte acum înşelăciunea. Dar ceea ce a spus el e oare mai puţin adevărat pentru că el n-a crezut ce spunea? Nicidecum. Totuşi ei aşa îi pare, deoarece a crezut toate acestea datorită lui.

S-ar putea crede că reflecţia va fi mai greu de pus în mişcare în cazul Margaretei, ea fiind oprită de sentimentul fetei că e lipsită de însemnătate. Dar aici se află o infinită elasticitate dialectică. Dacă fata s-ar putea opri la gândul că ea însăşi nu înseamnă nimic, în sensul cel mai strict – reflecţia ar fi exclusă şi ar însemna că nici fata n-a fost înşelată; căci, dacă nu eşti nimic, nu există nici o relaţie, iar unde nu există relaţie, nu poate fi vorba nici de înşelăciune. În această privinţă, ea poate fi liniştită. Dar acest gând nu poate fi menţinut şi se transformă îndată în opusul său. Faptul că ea n-a însemnat nimic e doar expresia negării diferenţelor finite ale iubirii, fiind tocmai de aceea expresia valabilităţii absolute a iubirii în care se află justificarea ei absolută. Aşadar, comportamentul lui nu e doar o înşelăciune, ci o înşelăciune absolută, pentru că iubirea ei era absolută. Dar nici aici nu-şi va putea găsi odihna, fiindcă, dacă el a fost totul pentru ea, nu va fi în stare să reţină acest gând decât prin el; însă nu poate gândi acest lucru prin el, pentru că el a fost un înşelător.

Pe măsură ce anturajul devine tot mai străin pentru ea, începe mişcarea interioară. Nu doar că l-a iubit pe Faust din tot sufletul, dar el a fost puterea ei de viaţă; ea a devenit totul datorită lui. Din acest motiv, sufletul ei nu e mai puţin agitat decât cel al Elvirei, dar fiecare stare de spirit în parte e mai puţin în mişcare. Ea e pe cale să dobândească o stare de spirit fundamentală şi fiecare sentiment e ca o bulă de aer ce se ridică din adâncimi şi care nici n-are destulă forţă să se menţină, nici nu e alungată de alta, ci se resoarbe în sentimentul general pe care îl are Margarete, şi anume că ea nu înseamnă nimic. Această stare de spirit fundamentală e la rândul ei o stare pe care o simţi şi care nu se traduce prin anumite izbucniri, ci e indicibilă, iar încercarea sentimentelor particulare de a o înălţa şi de a o ridica e zadarnică. De aceea, starea de spirit totală răsună mereu laolaltă cu fiecare stare de spirit particulară, constituind rezonanţa lor slabă şi lipsită de forţă. Stările de spirit particulare se exprimă, dar nu o alină şi nu-i uşurează sufletul, fiind – spre a folosi un cuvânt al Elvirei mele suedeze, unul caracteristic, chiar dacă un bărbat nu-l poate înţelege pe de-a-ntregul – un fals suspin care iluzionează, nu un suspin adevărat care e un exerciţiu întăritor şi salutar. Stările de spirit particulare nu răsună deplin sau energic, exprimarea fetei fiind prea greoaie pentru aşa ceva.

„Pot oare să-l uit? Poate oare pârâul să-şi uite izvorul, oricât de departe de el ar curge, poate să-şi uite originea, să se desprindă de ea? Atunci ar înceta să mai curgă! Poate oare săgeata să uite arcul, oricât de iute ar zbura? Ar însemna să se oprească din zbor! Poate oare picătura de ploaie, oricât de jos ar curge, să uite cerul? S-ar evapora! Pot să devin o alta, să mă nasc din nou dintr-o mamă care nu e mama mea? Pot să-l uit? Aş înceta să mai fiu!“

„Pot oare să mi-l amintesc? Poate amintirea mea să-l evoce, acum că a dispărut, pot eu asta, eu, care nu sunt la rândul meu decât o amintire despre el? Să fie oare imaginea asta palidă şi ceţoasă chiar Faust, pe care l-am adorat? Îmi amintesc cuvintele lui, dar îmi lipseşte harpa ce răsuna în glasul său! Îmi amintesc vorbele lui, dar pieptul meu e prea slab pentru a le reda plenitudinea! Ele răsună fără sens, pentru nişte urechi care nu aud!“

„Faust, o Faust! Întoarce-te, dă-i hrană celei flămânde, îmbrac-o pe cea fără veşminte, dă-i să bea însetatei, viziteaz-o pe însingurată![lvi] Ştiu, ce-i drept, că iubirea mea n-a avut nici o importanţă pentru tine, dar nici n-am cerut aşa ceva. Iubirea mea s-a aşezat umilă la picioarele tale, suspinul meu era rugăciune, sărutul meu, jertfă de mulţumire, îmbrăţişarea mea, adoraţie.

De asta vrei să mă părăseşti? Nu ştiai deja toate acestea? Nu e oare acesta un motiv de a mă iubi – faptul că tânjesc după tine, că sufletul meu moare când nu eşti cu mine?“

„Dumnezeule din cer, iartă-mă că am iubit un om mai mult decât Te-am iubit pe Tine, şi totuşi continui să-l iubesc astfel; ştiu că e un nou păcat faptul că îţi vorbesc astfel. Veşnică iubire, susţine-mă în mila Ta, nu mă lepăda, dă-mi-l înapoi, întoarce-i iar inima către mine, miluieşte-Te de mine, iartă-mă că mă rog din nou astfel!“[lvii]

„Pot oare să-l blestem? Cine sunt eu să mă semeţesc astfel? Poate oare lutul să se ridice împotriva olarului?[lviii] Ce-am fost? Nimic! Pământ în mâna lui[lix], o coastă din care m-a plămădit![lx] Ce-am fost? O plantă umilă, iar el s-a aplecat după mine şi m-a crescut cu dragoste, a fost totul pentru mine, Dumnezeul meu, obârşia gândurilor mele, hrana sufletului meu.“

„Pot oare să mă întristez? Nu, nu! Tristeţea se aşterne asupra sufletului meu ca o ceaţă nocturnă. O, întoarce-te, voi renunţa la tine, nu voi cere niciodată să îţi aparţin, numai să stai lângă mine, să mă priveşti, astfel încât să dobândesc puterea de a suspina; vorbeşte-mi, vorbeşte despre tine, ca şi cum ai fi un străin, vreau să uit că eşti tu; vorbeşte pentru ca lacrimile să poată izbucni. Sunt oare chiar nimic, de vreme ce nu sunt în stare nici să plâng, decât prin el?“

„Unde să-mi aflu odihna şi liniştea? Gândurile mi se revoltă în suflet, se ridică unul împotriva celuilalt, tulburându-se între ele. Când erai cu mine, ascultau de semnul tău, mă jucam cu ele ca un copil, împleteam din ele cununi şi mi le aşezam pe cap, le lăsam să fluture în vânt asemenea părului meu despletit. Acum se strâng înspăimântătoare în jurul meu, încolăcindu-se asemeni unor şerpi şi strivindu-mi sufletul plin de angoasă.“

„Şi sunt mamă! O fiinţă îmi cere să o hrănesc. Poate oare flămânda să hrănească alt flămând, poate însetata să potolească setea unui alt însetat? Cum să devin mamă atunci? O, Faust, întoarce-te, salvează pruncul din pântecele mamei, dacă nu vrei pe mamă s-o salvezi!“

Astfel se frământă mereu, nu datorită stărilor de spirit, ci prin intermediul lor; dar stările de spirit particulare nu o alină, pentru că se pierd în starea de spirit totală, pe care nu o poate depăşi. Da, dacă Faust i-ar fi fost răpit, Margarete nu şi-ar fi căutat în nici un fel liniştea, o astfel de soartă fiind de invidiat în ochii ei – dar a fost înşelată. Îi lipseşte ceea ce am putea numi împrejurarea tristeţii, pentru că nu e în stare să se întristeze de

una singură. Da, dacă ar putea, asemenea bietei Florine din poveste[lxi], să găsească intrarea unei grote cu ecou în care ar şti că orice suspin şi orice plângere sunt auzite de iubitul ei, n-ar petrece acolo trei nopţi, ca Florine, ci ar rămâne acolo zi şi noapte; însă în palatul lui Faust nu există nici o grotă cu ecou, iar el n-are urechi pentru inima Margaretei.

* * *

Poate că v-am reţinut prea mult atenţia asupra acestor imagini, iubiţi sumparanekrwmšnoi, cu atât mai mult cu cât, oricât am vorbit, nu vi s-a arătat nimic vizibil. Dar nu din cauza modului înşelător al expunerii mele, ci din cauza subiectului însuşi şi a vicleniei tristeţii. Când se iveşte ocazia prielnică, cele ascunse se revelează. Acest fapt stă în puterea noastră, iar acum, la despărţire, le vom aduce laolaltă pe cele trei logodnice ale tristeţii, lăsându-le să se îmbrăţişeze între ele în armonia tristeţii şi să formeze pentru noi un grup, un tabernaclu în care vocea tristeţii nu amuţeşte şi suspinul nu încetează, pentru că ele păzesc respectarea sfintelor obiceiuri, mai grijulii şi mai credincioase decât înseşi vestalele. Să le întrerupem oare, să le dorim să regăsească tot ce au pierdut – ar fi oare un câştig pentru ele acest lucru? N-au primit ele deja o consacrare superioară? Această consacrare le va uni, acoperind de frumuseţe uniunea lor şi alinându-le prin faptul de a fi împreună, pentru că numai cine a fost el însuşi muşcat de şarpe ştie ce suferă cel muşcat de şarpe.[lxii]

# CEL MAI NEFERICIT

**Adresare entuziastă către**
sumparanekrwmšnoi

*Perorație*[i] *la întâlnirile de vineri*

După cum se ştie, s-ar părea că undeva în Anglia există un mormânt[ii] care nu se remarcă nici printr-un monument impunător, nici prin împrejurimi care îndeamnă la tristeţe, ci printr-o mică inscripţie: „Cel mai nefericit“. Se spune că mormântul a fost deschis, dar nu s-a găsit nici urmă de mort. Ce e oare mai uimitor, că nu s-a găsit nici un mort, sau că mormântul a fost deschis?

Destul de straniu, într-adevăr, că lumea şi-a găsit timp pentru a cerceta dacă e cineva înmormântat acolo. Când citeşti un nume pe un epitaf, eşti tentat să-ţi imaginezi modul în care s-a petrecut viaţa acestuia în lume şi-ţi vine să cobori în mormânt pentru a sta de vorbă cu cel dus. Iar această inscripţie e într-adevăr atât de plină de semnificaţie! O carte poate avea un titlu care să te îmbie s-o citeşti, dar un titlu poate stârni de asemenea atâtea gânduri, poate fi atât de atrăgător pentru tine personal, încât să nu mai vrei deloc să citeşti cartea. Într-adevăr, această inscripţie e plină de semnificaţie, cutremurătoare sau îmbucurătoare, după cum ţi-e starea, iar asta pentru oricine s-a obişnuit în sinea sa, în taină, cu gândul că el e cel mai nefericit. Dar îmi pot imagina un om al cărui suflet nu cunoaşte asemenea preocupări şi care doar din curiozitate ar fi vrut să afle dacă se află cineva realmente în acest mormânt. Şi, iată, mormântul era gol![iii] Oare cel de acolo a înviat? Sau a vrut să-şi bată joc de vorbele poetului[iv]:

În mormânt e linişte,-mpăcare,

Tăcuţii săi locuitori nu ştiu de întristare?

Oare nu şi-a găsit odihna nici în mormânt? Oare mai bântuie prin lume, părăsindu-şi casa, locuinţa, lăsând în urma sa doar adresa? Sau poate că încă n-a fost găsit cel mai nefericit, cel pe care nici Eumenidele[v] nu se opresc pentru a-l urmări la uşa templului şi la banca celor ce se roagă umili, cel pe care îl ţin în viaţă tristeţile, urmărindu-l până în mormânt?

Dacă într-adevăr n-a fost găsit, să pornim, iubiţi sumparanekrwmšnoi, asemenea unor cruciaţi într-o călătorie, nu spre acel sfânt mormânt din fericitul Orient, ci spre acel întristător mormânt din nefericitul Occident. La acel mormânt gol îl vom căuta pe el, pe cel mai nefericit, sigur îl vom găsi, pentru că, aşa cum dorul credincioşilor se îndreaptă spre sfântul mormânt, nefericiţii sunt mânaţi spre Apus, spre acel mormânt gol, şi fiecare e copleşit de gândul că mormântul acesta e pentru el.

Sau poate că asemenea consideraţii nu sunt demne de contemplarea noastră, cei a căror activitate (spre a respecta sfintele obiceiuri ale societăţii

noastre) constă tocmai în a ne încerca în meditaţii religioase aforistice şi întâmplătoare, a noastră, a celor care nu gândesc şi nu vorbesc aforistic, ci trăiesc aforistic, a noastră, a celor care trăiesc ¢forismšnoi şi *segregati*[vi], asemenea unor aforisme în viaţă, fără legături cu oamenii, străini de tristeţile şi bucuriile lor, a noastră, a celor care n-auzim ca alţii zgomotul vieţii şi suntem păsări singuratice în tăcerea nopţii, neadunându-ne decât rareori pentru a ne înălţa spiritele prin reprezentări despre cât de jalnică e viaţa, despre lungimea zilei şi infinita durată a timpului, a noastră, iubiţi sumparanekrwmšnoi, a celor care nu cred în jocul bucuriei şi în fericirea nebunilor şi în nimic altceva în afară de nefericire.

Iată-i, îmbulzindu-se într-o fără de număr mulţime, pe toţi nefericiţii. Însă mulţi se cred chemaţi, puţini sunt cei aleşi.[vii] Trebuie să-i separăm între ei printr-o prăpastie[viii]: un cuvânt – şi mulţimea dispare, pentru că sunt excluşi ca oaspeţi nepoftiţi toţi cei care cred că moartea e suprema nenorocire şi care devin nefericiţi pentru că se tem de moarte; deoarece noi, iubiţi sumparanekrwmšnoi, suntem asemenea soldaţilor romani care nu se tem de moarte; cunoaştem nenorociri mai mari şi în primul rând, înaintea tuturor, nenorocirea de a trăi. Da, dacă ar exista un om care nu poate să moară, dacă ar fi adevărat ceea ce povesteşte legenda despre jidovul rătăcitor[ix], cum am putea ezita să nu-l declarăm cel mai nefericit? Atunci s-ar explica de ce mormântul e gol, şi anume pentru a arăta că omul cel mai nefericit e cel care nu poate să moară şi să-şi găsească adăpost în mormânt. Atunci problema ar fi rezolvată, iar răspunsul ar fi uşor: cel mai nefericit ar fi cel care nu poate să moară şi fericit ar fi cel ce poate; fericit, cel care moare la bătrâneţe, şi mai fericit, cel care moare la tinereţe, foarte fericit, cel care moare înainte de a se fi născut şi cel mai fericit, cel care nu s-a născut niciodată.[x] Dar lucrurile nu stau astfel, moartea e o fericire comună tuturor oamenilor; în măsura în care n-a fost încă aflat cel mai nefericit, trebuie să-l căutăm în aceste limite.

Iată, mulţimea a dispărut, numărul celor rămaşi s-a micşorat. Nu spun acum: „acordaţi-mi atenţia voastră“, fiindcă ştiu că o am; nu spun: „daţi-mi ascultare“, fiindcă ştiu că mă ascultaţi. Ochii vă strălucesc, vă ridicaţi de pe scaune. E un concurs la care merită să participi, o luptă mai înspăimântătoare decât de-ar fi pe viaţă şi pe moarte, pentru că de moarte nu ne temem. Dar răsplata e mai mândră decât oricare alta de pe lume şi mult mai sigură decât oricare alta, pentru că omul căruia i s-a dat să fie cel

mai nefericit nu mai are nevoie să se teamă de fericire şi nu va avea parte de umilința de a trebui să strige în ultimul său ceas: „Solon! Solon! Solon!“[xi]

Să deschidem, aşadar, un concurs liber de la care să nu fie nimeni exclus, nici din cauza vârstei, nici a condiției sale. Să nu fie exclus decât cel fericit şi cel care se teme de moarte şi să fie bine-venit orice membru respectabil al comunității nefericiților, locul de onoare să fie destinat oricărui nefericit adevărat, iar celui mai nefericit să-i fie destinat mormântul. Vocea mea răsună în lume, ascultați-o, voi toți care vă numiți nefericiți, dar care nu vă temeți de moarte. Vocea mea răsună înapoi în timp; de ce să fim atât de sofişti încât să-i excludem pe morți doar pentru că sunt morți? Şi ei au trăit. Vă conjur, îngăduiți-mi să vă tulbur liniştea o clipă; veniți la acest mormânt gol! De trei ori îmi trimit strigarea în întreaga lume, ascultați-o, nefericiților, pentru că nu vrem să rezolvăm această problemă aici, între noi, într-un colț, ci sub ochii întregii lumi!

Dar înainte de a trece la interogarea fiecărui individ, să ne pregătim a ne aşeza aici ca demni judecători şi combatanți. Să ne întărim gândul, înarmându-l contra înşelării auzului, pentru că există oare vreo voce mai insinuantă decât a nefericitului sau mai captivantă decât a celui care vorbeşte despre propria nefericire? Să fim demni judecători şi combatanți, să nu pierdem din vedere întregul, să nu fim tulburați de cazurile individuale, pentru că elocința tristeții este infinită şi nesfârşit de inventivă. Îi vom împărți pe nefericiți în tagme şi vom da cuvântul doar câte unuia din fiecare grup; pentru că nu un singur individ se poate numi cel mai nefericit, ci o clasă întreagă; cu toate acestea nu vom ezita să îi atribuim reprezentantului acestei clase numele de „cel mai nefericit“ şi, odată cu numele, răsplata: mormântul.

În toate scrierile sistematice ale lui Hegel există câte un paragraf care tratează despre conştiința nefericită[xii]. La lectura unor astfel de studii purcedem întotdeauna cu lăuntrică nelinişte şi cu bătăi de inimă, cu teama că vom afla prea mult sau prea puțin. Conştiința nefericită e o expresie care, pomenită fie şi numai din întâmplare într-o conversație, aproape că îți îngheață sângele-n vine şi te cutremură; dar cu atât mai mult poate face un păcătos să se înfioreze când e pronunțată explicit, precum misterioasele cuvinte dintr-o povestire a lui Clemens Brentano: *tertia nux mors est*[xiii].

Fericit cel ce n-are decât un paragraf de scris despre aceasta; şi mai fericit cel care poate scrie paragraful următor!

Nefericit e, aşadar, cel care, într-un fel sau altul, îşi are în afara sa idealul, conţinutul vieţii, plenitudinea conştiinţei, adevărata-i esenţă. Nefericitul e întotdeauna absent faţă de sine şi niciodată prezent pentru sine. Dar, din câte s-ar părea, poţi fi absent fie în trecut, fie în viitor. Astfel, e destul de conturat întregul teritoriu al conştiinţei nefericite. Îi mulţumim lui Hegel pentru fixarea acestor graniţe şi, pentru că nu suntem doar filozofi care privesc această împărăţie de la distanţă, vom cerceta, ca localnici, mai îndeaproape diferitele stadii care se regăsesc în ea. Nefericitul e, aşadar, absent. Dar absent eşti când trăieşti fie în trecut, fie în viitor. Expresia trebuie considerată aici în sens strict, evident fiind ce ne învaţă şi gramatica: şi anume că există un timp prezent la trecut şi un timp prezent la viitor; dar această ştiinţă ne învaţă de asemenea că există un timp *plus quam perfectum*[xiv], în care nu e nimic prezent, şi un *futurum exactum*[xv], care are aceeaşi natură. Acestea sunt individualităţile care trăiesc în speranţă şi în amintire. Ele sunt într-un anumit sens nefericite, în măsura în care doar speră sau doar îşi amintesc, întrucât doar individualitatea prezentă faţă de sine e fericită. Însă, strict vorbind, nu putem numi nefericită o individualitate care e prezentă în speranţă sau în amintire. Pentru că trebuie subliniat faptul că ea e prezentă astfel. Mai recunoaştem aici faptul că o singură lovitură a destinului, oricât de grea ar fi, nu poate transforma un om în cel mai nefericit. O singură lovitură poate fie să-i răpească speranţa şi să-l facă astfel prezent în amintire, fie să-i răpească amintirea şi să-l facă astfel prezent în speranţă. Mergem acum mai departe, spre a vedea cum trebuie definită mai îndeaproape individualitatea nefericită. Vom cerceta mai întâi individualitatea care speră. Când, în calitate de individualitate care speră (şi care e, aşadar, în această măsură, nefericită), ea nu e prezentă faţă de sine, devine nefericită în sens strict. Un individ care speră să aibă parte de viaţa veşnică e, într-un anumit sens, nefericit, în măsura în care renunţă la viaţa prezentă, dar nu e nefericit în sensul strict al cuvântului, pentru că e prezent faţă de sine în această speranţă şi nu intră în conflict cu factorii lumii finite. Când însă, dimpotrivă, nu poate deveni prezent faţă de sine în speranţă, ci îşi pierde speranţa, apoi speră din nou şi tot aşa, el e absent faţă de sine, nu doar pentru timpul prezent, ci şi pentru cel viitor, şi avem astfel o întruchipare a nefericirii. La fel stau lucrurile şi cu individualitatea care-şi

aminteşte. Dacă poate deveni prezentă faţă de sine la timpul trecut, ea nu e nefericită în sens strict; dar dacă nu poate acest lucru, intervine mereu absenţa faţă de sine la un timp trecut şi avem de-a face cu o altă întruchipare a nefericirii.

Amintirea e în mod special elementul nefericiţilor – fireşte, pentru că timpul trecut are însuşirea de a se fi încheiat, în urma noastră, iar cel viitor, de a fi înaintea noastră–, iar din acest motiv s-ar putea spune că timpul viitor e mai aproape de cel prezent decât e cel trecut. Pentru ca individualitatea care speră să fie prezentă la timpul viitor, acesta trebuie să aibă realitate sau mai bine zis să dobândească realitate pentru ea; pentru ca individualitatea care-şi aminteşte să devină prezentă la trecut, acesta trebuie să fi avut realitate. Când însă individul care speră vrea să spere la un viitor care nu poate dobândi realitate pentru el sau când cel ce-şi aminteşte vrea să-şi amintească un timp care n-a avut nici o realitate, avem de-a face cu individualităţile nefericite propriu-zise. Primul caz pare imposibil sau chiar nebunie pură, dar nu e deloc aşa, pentru că omul care speră nu speră la un lucru fără realitate pentru el, ci la un lucru pe care-l ştie irealizabil. Când individualitatea care-şi pierde speranţa vrea să rămână o individualitate care speră în loc să devină una care-şi aminteşte, avem de-a face cu acest tip de nefericit. Iar când un om care-şi pierde amintirea sau care n-are a-şi aminti nimic vrea să persiste în a trăi în amintire în loc să spere, avem de-a face cu un alt tip de nefericit. Dacă, de exemplu, un individ se adânceşte în Antichitate sau în Evul Mediu sau în oricare altă epocă, astfel încât acestea să aibă pentru el în mod hotărât realitate, ori dacă se adânceşte în propria sa copilărie sau tinereţe, care au avut pentru el în mod hotărât realitate, acesta nu e o individualitate nefericită în sens strict. Dacă mi-aş imagina un om ce n-a avut copilărie, pentru că această vârstă a trecut pe lângă el fără vreo semnificaţie aparte, dar care, devenind, de pildă, institutor, descoperă întreaga frumuseţe a copilăriei şi vrea să-şi amintească propria copilărie privind mereu înapoi la ea, acesta ar fi un exemplu destul de potrivit. Va ajunge să descopere retrospectiv importanţa a ceea ce pentru el a trecut şi va voi totuşi să-şi amintească de acest lucru în toată importanţa lui. Dacă mi-aş imagina un om care a trăit fără să guste bucuria sau desfătarea vieţii şi care le observă abia în clipa morţii, cred că, în loc să moară, ceea ce ar fi cel mai bine, ar învia din nou, fără ca totuşi să-şi poată retrăi viaţa din acest motiv; un astfel de om ar putea fi luat în considerare când se pune

întrebarea cine e cel mai nefericit.

Individualităţilor nefericite ale speranţei nu le e niciodată propriu sentimentul durerii, aşa cum îl au cele ale amintirii. Decepţia individualităţilor care speră e întotdeauna mai îmbucurătoare decât a celorlalte. De aceea, cel mai nefericit trebuie căutat întotdeauna între individualităţile nefericite ale amintirii.

Dar să mergem mai departe, să ne imaginăm o combinaţie a celor două tipuri de nefericiţi pe care le-am descris. Individualitatea nefericită care speră nu poate fi prezentă faţă de sine în speranţa sa, aşa cum poate fi individualitatea nefericită care-şi aminteşte. Modul de a le combina nu poate fi decât unul: ceea ce împiedică individul să devină prezent în speranţa sa e amintirea; ceea ce-l împiedică să devină prezent în amintire e speranţa. Aceasta pentru că, pe de-o parte, speră mereu ceea ce ar trebui să-şi amintească; speranţa sa e mereu înşelată, dar, în timp ce e înşelată, el descoperă motivul, şi anume că fiinţa sa nu e împinsă tot mai departe în faţa lui, ci a fost deja depăşită; că el a trăit deja senzaţia ei sau ar fi trebuit să o trăiască, iar ea a trecut acum în amintire. Pe de altă parte, el îşi aminteşte mereu ce ar trebui să spere, pentru că a avut deja de-a face cu viitorul în gând, l-a trăit în gând, iar acum îşi aminteşte această trăire în loc să spere la ea. Aşadar, lasă ceea ce speră în urma lui şi ceea ce-şi aminteşte, înaintea lui. Viaţa sa nu e retrospectivă, dar e orientată înapoi în două direcţii. Îşi va observa în curând nefericirea, chiar dacă nu va înţelege în ce constă ea de fapt. Pentru ca el să aibă însă într-adevăr ocazia de a o simţi, survine aici înţelegerea greşită care-şi bate joc de el straniu şi clipă de clipă. În viaţa de zi cu zi, are parte de cinstea de a fi considerat în toate minţile şi totuşi ştie că, dacă ar vrea să explice cuiva cum stau de fapt lucrurile cu el, va fi declarat nebun. Într-o astfel de situaţie îţi vine să înnebuneşti, dar el nu înnebuneşte şi tocmai asta e nefericirea sa. Nefericirea e că a venit prea devreme pe lume şi de aceea soseşte mereu prea târziu. E mereu foarte aproape de ţintă şi totodată departe de ea, iar acum descoperă că toate lucrurile care-l fac nefericit, prin faptul că le deţine sau pentru că el însuşi e astfel, sunt tocmai cele care l-ar fi făcut fericit în urmă cu câţiva ani; pe când aşa a devenit nefericit din cauză că nu le avea. Viaţa lui e lipsită de greutate precum cea a lui Anceu[xvi], despre care se spune îndeobşte că nu se ştie nimic despre el în afara faptului că a prilejuit ivirea unui proverb:

Poll¦ metaxÝ pšlei kÚlikoj kaˆ cei/leoj ¥krou[xvii].

ca şi cum acest fapt n-ar fi mai mult decât suficient. Viaţa lui nu cunoaşte linişte şi nu are conţinut, el nu îşi este prezent în clipa de faţă, nici în viitor, pentru că a trăit deja ceea ce va să vină, nici în trecut, pentru că trecutul încă nu a sosit. Astfel, este alungat încoace şi încolo, asemenea Latonei[xviii], când spre întunericul hiperboreilor[xix], când spre insula luminoasă a Ecuatorului, neputând să nască şi simţind mereu durerile naşterii. Singur, abandonat în lumea largă, n-are nici o contemporaneitate de care să se lege, nici trecut de care să-i fie dor, pentru că trecutul său încă n-a venit, nici viitor la care să spere, fiindcă viitorul său deja a trecut. Singur fiind, are în faţa sa lumea ca pe un „tu“ cu care se află-n conflict; pentru că tot restul lumii e pentru el o singură persoană, iar această persoană, acest prieten de nedespărţit şi totodată inoportun e înţelegerea greşită. Nu poate deveni bătrân, pentru că n-a fost niciodată tânăr; nu poate rămâne tânăr, pentru că a îmbătrânit deja; într-un anumit sens, nu poate să moară, pentru că n-a trăit; într-un alt sens, nu poate trăi, pentru că e deja mort; nu poate iubi, pentru că iubirea e întotdeauna la modul prezent, iar el nu are nici timp prezent, nici viitor, nici trecut şi totuşi e o fire plină de simpatie, urând lumea doar din cauză că o iubeşte. Nu are pasiune, dar nu pentru că i-ar lipsi, ci pentru că are în aceeaşi clipă pasiunea opusă, nu are timp pentru ceva anume, dar nu pentru că timpul său ar fi ocupat de altceva, ci pentru că nu are timp deloc; e neputincios nu pentru că duce lipsă de putere, ci pentru că propria sa forţă îl face neputincios.

Dar în curând inima noastră va deveni destul de întărită, iar urechea ne va fi mai puţin accesibilă, dacă nu chiar închisă. Am auzit glasul ponderat al reflecţiei, să ascultăm acum şi elocinţa pasiunii, concentrată, viguroasă, cum e orice pasiune.

Iată o tânără! Se plânge că iubitul i-a devenit necredincios. La aşa ceva nu putem reflecta aici; dar ea l-a iubit numai pe el în lumea întreagă, l-a iubit din tot sufletul, din toată inima şi cu tot cugetul.[xx] – Totuşi, poate să-şi amintească şi să se întristeze.

E oare aceasta o fiinţă reală sau doar o imagine? E o fiinţă vie care moare, sau o moartă care trăieşte? E Niobe[xxi]. Ea a pierdut totul deodată; i-a pierdut pe toţi cei cărora le-a dat viaţă, a pierdut şi ceea ce-i dădea chiar ei viaţă! Priviţi în sus la ea, dragi sumparanekrwmšnoi, căci se află ceva mai

sus decât lumea, ca o stelă pe un tumul funerar. Dar nu aşteaptă nici o speranţă, n-o mişcă nici un viitor, n-o ispiteşte nici o perspectivă, n-o neliniştеşte nici o speranţă – e împietrită fără speranţă în amintire; a fost nefericită o clipă, devenind fericită în aceeaşi clipă, şi nimeni nu-i poate lua fericirea; lumea se schimbă, dar ea nu cunoaşte schimbare, timpul vine, dar pentru ea viitor nu există.

Dar iată ce adunare frumoasă! O generaţie îi întinde mâna celeilalte! S-au strâns laolaltă pentru binecuvântare, pentru concordie fidelă, pentru a dansa cu veselie? E neamul blestemat al lui Oedip, iar lovitura destinului se transmite zdrobind şi ultimul vlăstar – pe Antigona. Dar ei i s-a purtat de grijă; tristeţea unui neam e suficientă pentru o viaţă de om. A întors spatele speranţei şi a schimbat inconstanţa acesteia pe credinţa amintirii. Fii, aşadar, fericită, dragă Antigona! Îţi dorim o viaţă lungă, plină de sens ca un oftat adânc. Să nu-ţi răpească uitarea nimic! Fie ca amărăciunea zilnică a tristeţii să-ţi fie dăruită din plin!

Iată şi un personaj plin de forţă; dar nu e singur, are, aşadar, prieteni; cum de vine aici? E patriarhul tristeţii, Iov[xxii] cu prietenii săi. A pierdut totul, dar nu dintr-o lovitură[xxiii], pentru că Domnul a luat, Domnul a luat, Domnul a luat.[xxiv] Prietenii săi l-au învăţat să simtă amărăciunea pierderii, pentru că Domnul a dat, Domnul a dat, Domnul a dat[xxv] şi, în plus, i-a dat şi o soţie neînţelegătoare[xxvi]. A pierdut tot; ceea ce i-a rămas se află în afara interesului nostru. I se cuvine cinstire, iubiţi sumparanekrwmšnoi, pentru părul său cărunt şi nefericirea sa. A pierdut tot; dar – stăpânise tot.

Părul i-e cărunt, capul plecat, chipul veştejit, iar sufletul împovărat de griji. E tatăl fiului pierdut.[xxvii] Asemenea lui Iov, a pierdut tot ce avea mai drag pe lume, dar nu Domnul i-a luat aceasta, ci diavolul; n-a pierdut, dar pierde; nu i-a fost luat, dar îi piere. Nu stă acasă lângă vatră, îmbrăcat într-un sac şi mânjit cu cenuşă; a plecat de acasă, a părăsit totul pentru a-l căuta pe cel pierdut; încearcă să-l apuce, dar braţul său nu-l ajunge, strigă după el, dar vocea nu-l prinde din urmă. Dar el speră, deşi printre lacrimi, îl vede, deşi prin ceaţă, îl ajunge din urmă, chiar dacă abia în moarte. Speranţa îl îmbătrâneşte, nimic nu-l mai leagă de lume în afara speranţei pentru care trăieşte. Piciorul i-e ostenit, ochiul înnegurat, trupul său caută odihna, speranţa sa trăieşte. Părul i-e alb, trupul sleit, piciorul îi tremură, inima i se frânge, dar speranţa sa trăieşte. Ridicaţi-l de jos, iubiţi sumparanekrwmšnoi, a fost un nefericit.

Dar cine e impalidatul lipsit de puteri ca umbra unui mort? Numele său a fost uitat, multe secole au trecut de atunci. A fost un tânăr entuziast. A căutat martiriul. În gând se şi vedea pironit pe cruce, vedea deschizându-se cerul; dar realitatea a fost prea grea pentru el, entuziasmul său a dispărut, l-a renegat pe Domnul şi s-a renegat pe sine însuşi. A vrut să poarte în spate o lume, dar s-a frânt ridicând-o; sufletul său n-a fost zdrobit, n-a fost nimicit, a fost rupt, spiritul său a devenit sfărâmicios, sufletul, paralizat. Fericiți-l, iubiți sumparanekrwmšnoi, a fost nefericit. Şi totuşi a fost fericit, a devenit ceea ce dorise să devină, şi anume martir, chiar dacă martiriul său n-a fost cel pe care-l voise – cel de a fi pironit pe cruce sau aruncat fiarelor sălbatice –, ci martiriul de a arde de viu, mistuit în foc mic.

Iată şi o tânără îngândurată! Iubitul i-a devenit necredincios – la aşa ceva nu se poate reflecta. Copilo, priveşte chipurile grave ale adunării, toți au auzit nenorociri mult mai cumplite, sufletele lor îndrăznețe vor mai mult. „Da, dar l-am iubit numai pe el în lumea întreagă, l-am iubit din tot sufletul, din toată inima, cu tot gândul“ – aşa ceva am mai auzit o dată înainte, nu ne istovi nerăbdarea; doar poți să-ți aminteşti şi să te întristezi. „Nu, nu pot să mă întristez: poate că nu mi-a fost necredincios, poate că nici n-a fost un înşelător.“ Cum, nu poți să te întristezi? Vino mai aproape, aleasă între fete, iartă-l pe severul cenzor că a vrut să te respingă o clipă – nu poți să te întristezi, dar atunci poți măcar să speri. „Nu, nu pot să sper, pentru că el a rămas un mister.“ Te înțeleg, fata mea, te afli sus pe scara nefericirii; priviți-o, iubiți sumparanekrwmšnoi, pluteşte aproape de culmea acesteia. Dar mai ştiu o soluție, să te scindezi, sperând ziua şi întristându-te noaptea, sau să te întristezi ziua şi să speri noaptea. Fii mândră; nu trebuie să fii niciodată mândră de fericire, dar poți fi de nefericire. Cu siguranță nu eşti cea mai nefericită, dar nu credeți, iubiți sumparanekrwmšnoi, că ar trebui să-i acordăm un onorabil *accessit* [xxviii]? Nu-i putem da mormântul, dar îi putem oferi locul din imediata apropiere.

Pentru că iată-l pe trimisul din împărăția suspinelor, pe tânărul ales de suferințe, pe apostolul tristeții, pe prietenul tăcut al durerii, pe iubitorul nefericit al amintirii, care e tulburat atunci când îşi aminteşte de lumina speranței şi dezamăgit, în speranța sa, de umbrele amintirii. Capul i-e greu, genunchii îi tremură şi totuşi el nu se sprijină decât pe sine. E slăbit şi totuşi atât de plin de putere, ochiul său nu pare să fi vărsat, ci să fi sorbit multe lacrimi, şi totuşi în el luceşte un foc care ar putea mistui întreaga lume, dar

nici măcar o fărâmă din tristeţea propriului său piept; e adus de spate şi totuşi tinereţea sa îi prezice o viaţă lungă; zâmbeşte când vede lumea care îl înţelege greşit. Ridicaţi-vă, iubiţi sumparanekrwmšnoi, plecaţi-vă, martori ai tristeţii, în acest ceas solemn! Te salut, mare necunoscut, al cărui nume nici măcar nu-l ştiu, te salut cu titlul de glorie: cel mai nefericit. Fii salutat aici, în casa ta, de tagma nefericiţilor, fii salutat la intrarea locuinţei mici şi umile, care e însă mai mândră decât toate palatele lumii. Iată, piatra a fost dată la o parte[xxix], umbra mormântului te aşteaptă cu plăcuta-i răcoare. Dar poate că încă n-a venit timpul, poate mai e cale lungă; promite-mi însă că ne vom aduna des aici pentru a-ţi invidia fericirea. Primeşte urarea noastră, o urare de bine: fie ca nimeni să nu te înţeleagă, dar toţi să te invidieze; fie ca nici un prieten să nu ţină la tine, nici o fată să nu te iubească, nici o simpatie tainică să nu presimtă durerea ta singuratică; fie ca nici un ochi să nu pătrundă îndepărtata ta tristeţe; fie ca nici o ureche să nu-ţi descopere oftatul singuratic! Sau, dacă sufletul tău mândru refuză o astfel de urare compătimitoare, dispreţuind această alinare, fie ca fetele să te iubească, fie ca femeile însărcinate să alerge la tine în angoasa lor, fie ca mamele să-şi pună speranţele în tine, fie ca muribunzii să-şi caute consolarea la tine; fie ca tinerii să te urmeze, fie ca bărbaţii să se bizuie pe tine, fie ca bătrânii să întindă mâna după tine ca după toiag – fie ca lumea întreagă să creadă că tu eşti cel în stare să o facă fericită. Rămâi, aşadar, cu bine, tu, cel mai nefericit! Dar ce spun eu? Nu „cel mai nefericit“ ar trebui să spun, ci „cel mai fericit“, pentru că acesta e tocmai un dar al fericirii pe care nimeni nu poate să şi-l facă singur. Iată, cuvintele se sfarmă, gândul se tulbură: cine e oare cel mai fericit, dacă nu cel mai nefericit, şi cine e cel mai nefericit, dacă nu cel mai fericit, şi ce e viaţa altceva decât sminteală, ce e altceva credinţa dacă nu nebunie şi speranţa altceva decât termen de graţie şi iubirea altceva decât oţet pe rană?

A dispărut; ne aflăm iară lângă mormântul gol. Să-i dorim, aşadar, pace, odihnă şi vindecare şi toată fericirea cu putinţă şi o moarte curândă şi o uitare veşnică şi nici o amintire despre el, ca nici măcar amintirea lui să nu-l facă pe un altul nefericit.

Ridicaţi-vă, iubiţi sumparanekrwmšnoi, noaptea a trecut, ziua îşi începe iar truda neobosită[xxx]; niciodată, pare-se, nu se va sătura să se repete mereu şi mereu.

# PRIMA IUBIRE

Comedie într-un act de Scribe,
tradusă de J.L. Heiberg[i]

Acest articol ar fi trebuit să fie publicat într-o revistă pe care Frederik Unsmann[ii] hotărâse s-o editeze la date fixe. Ah, dar ce sunt hotărârile omeneşti!

Oricine a avut vreodată înclinație pentru scris a observat, desigur, că o circumstanță măruntă, exterioară şi întâmplătoare devine *ocazia*[iii] creației propriu-zise. Acest lucru nu-l vor contesta poate decât autorii care, într-un mod sau altul, au făcut dintr-un scop finit sursa lor de inspirație, însă aceasta e spre paguba lor, pentru că se lipsesc astfel de polurile extreme ale oricărei creații adevărate şi sănătoase. Una e ceea ce numim, tradițional, invocarea muzelor[iv] şi altceva e ocazia. – Expresia „invocarea muzelor“ ar putea da naştere unor neînțelegeri. A invoca muza poate să însemne, pe de o parte, că o chem eu, iar pe de alta că muza mă cheamă pe mine. Orice autor îndeajuns de naiv pentru a crede că totul depinde doar de bunăvoința cinstită, de hărnicie şi de zel sau îndeajuns de neruşinat ca să ofere spre vânzare producțiile spiritului nu va ezita să invoce muzele: fervent sau obraznic-insistent. Cu slabe rezultate, de altfel, fiind încă valabil ceea ce spusese Wessel în legătură cu zeul gustului „pe care toți îl invocă“: şi anume că „el arareori vine“[v]. Dacă vrem să spunem prin această expresie că muza e aceea care cheamă – nu neapărat pe noi, ci pe cei aleşi – problema capătă altă semnificație. În timp ce autorii care invocă muza se îmbarcă pentru călătorie chiar şi fără ca ea să vină, ceilalți au parte de altă stânjeneală: au nevoie de un moment în plus pentru ca determinarea lor interioară să devină deopotrivă una exterioară; aceasta este ceea ce trebuie să numim ocazie. Când muza i-a chemat, le-a făcut semn să iasă din lume şi să nu asculte decât vocea ei, bogăția gândului deschizându-se pentru ei atât de copleşitor, încât, deşi orice cuvânt apare limpede şi viu, lor li se pare că nu-l stăpânesc. Când conştiința a revenit la sine în asemenea măsură încât să posede întreg acest conținut, vine şi clipa care conține în sine posibilitatea devenirii propriu-zise, dar le lipseşte totuşi ceva, şi anume ocazia, care, dacă vreți, e la fel de necesară, deşi, în alt sens, e nesfârşit de neînsemnată; astfel le-a plăcut zeilor să lege laolaltă cele mai mari contradicții.[vi] Aceasta e o taină proprie realității, pentru evrei sminteală şi pentru greci nebunie.[vii] Ocazia e întotdeauna întâmplătorul, acesta fiind marele paradox: că întâmplătorul e un absolut la fel de necesar ca şi necesarul. Ocazia nu e în sens ideal întâmplătorul, aşa cum înțeleg întâmplătorul în sens logic[viii], ci are sensul de fetişism al întâmplătorului[ix], acest întâmplător fiind totuşi necesar.

În legătură cu ceea ce numim de obicei ocazie, domneşte încă o mare confuzie. Lumea vede în ea ori prea mult, ori prea puțin. Orice creație

literară care face parte din categoria banalului – acest tip de creație fiind în mod deosebit la ordinea zilei, dar-ar Domnul să se îmbunătățească lucrurile, – face la fel de puțin caz de ocazie, ca şi de inspirație. De aceea, acest tip de creație crede că se potriveşte la fel de bine în toate timpurile, fapt cu care putem fi de acord. De aceea, nu ia în considerare importanța unei ocazii pur şi simplu, adică vede în orice o ocazie, fiind asemenea unui vorbăreț care vede o ocazie în cele mai opuse lucruri, şi indiferent dacă lumea a mai auzit sau nu înainte povestea lui, el tot consideră că e o ocazie să iasă la rampă şi să-şi spună povestea. Dar prin aceasta *punctum saliens*[x] e anulat. Pe de altă parte, există un gen de creație care vede greşit ocazia. Despre primul tip se poate spune că vede o ocazie în toate, despre celălalt, că vede totul într-o ocazie. Mă refer aici la marea comunitate a scriitorilor de circumstanță, începând cu scriitorii de circumstanță în sens mai profund şi până la cei care văd, în sens strict, totul în ocazie, folosind de aceea acelaşi vers, aceeaşi rețetă şi sperând totuşi că ocazia aceasta va fi totodată pentru ei prilejul suficient de a obține un onorariu potrivit.

Ocazia, care e în sine neesențială şi întâmplătoare, îşi poate totuşi încerca puterile uneori, în zilele noastre, în domeniul revoluționarului. Ea face adesea pe stăpâna, înfățişându-se drept hotărâtoare şi transformând opera şi autorul în ceva sau în nimic, după bunul ei plac. Poetul aşteaptă ca ocazia să-l inspire şi vede cu uimire că nu merge sau că produce o operă pe care chiar el o consideră în sinea sa neînsemnată; ocazia o transformă într-un eveniment major, iar poetul se vede cinstit şi onorat în toate felurile, ştiind însă în sinea sa că toate acestea se datorează doar ocaziei. Astfel ocazia e greşit înțeleasă, iar cei descrişi mai sus n-o observă şi vin întotdeauna nechemați, în toate sensurile acestui cuvânt. Ei se împart de fapt în două clase – cei care totuşi sugerează măcar că e necesară o ocazie şi cei care nu dau nici cel mai mic semn că ar avea nevoie de aşa ceva. Şi unii, şi alții se sprijină evident pe o infinită supraevaluare a propriei valori. Când cineva foloseşte mereu formule precum: „cu ocazia asta îmi vine în minte“, „cu ocazia asta mi-amintesc de…“ etc., putem fi întotdeauna siguri că un astfel de om are o părere greşită despre sine. Chiar şi în lucrurile cele mai importante, el vede adesea doar ocazia de a-şi comunica mica observație. Cei care nici măcar nu dau de înțeles că le e necesară o astfel de ocazie pot fi considerați mai puțin vanitoşi, dar mult mai smintiți. Ei îşi torc necontenit firul subțire al pălăvrăgelii, fără să privească nici la stânga, nici la dreapta,

având, cu vorba şi cu scrisul lor, acelaşi efect în viaţă precum moara din poveste, despre care se spune că, în timp ce se petreceau toate, făcea: clip-clap, clip-clap.[xi]

Totuşi chiar şi cea mai reuşită, mai profundă şi mai însemnată operă are o ocazie. Ocazia e ca o pânză de păianjen, subţire, aproape invizibilă, de care atârnă rodul. De aceea, dacă uneori pare că esenţialul se arată ca ocazie, e vorba în general de o înţelegere greşită, întrucât adesea avem de-a face cu un singur aspect al acestuia. Dacă cineva nu vrea să-mi dea dreptate în această privinţă, motivul e că se confundă temeiul sau cauza cu ocazia. Aşadar, dacă cineva m-ar întreba care e ocazia tuturor acestor observaţii şi ar fi mulţumit de i-aş răspunde: „cele ce urmează“, atunci el s-ar face vinovat de atare confuzie şi mi-ar îngădui şi mie să comit aceeaşi greşeală. În schimb, dacă ar lua cuvântul „ocazie“ din întrebarea sa în sens strict, cel mai corect ar fi să răspund: „nici o ocazie“. Pentru că, în raport cu anumite părţi ale întregului, ar fi nepotrivit să ceri ceea ce poţi cere pe bună dreptate în privinţa întregului. Dacă aceste observaţii ar cere o ocazie, ar însemna că sunt în sine un mic întreg bine rotunjit, ceea ce ar fi şi din partea lor o tentativă cât se poate de egoistă.

Ocazia e, aşadar, de cea mai mare importanţă pentru orice creaţie, ba e chiar ceea ce decide în esenţă asupra adevăratei valori estetice a acesteia. Creaţiile fără ocazie duc mereu lipsă de ceva, nu în afara lor, pentru că, deşi ocazia e într-un sens o parte integrantă, în altul nu e; dimpotrivă, lor le lipseşte ceva în sine. O operă pentru care ocazia e totul duce la rândul ei lipsă de ceva. Pentru că ocazia nu e creatoare în mod pozitiv, ci în mod negativ. O operă e o creaţie din nimic, însă ocazia e nimicul care face să apară totul. Pot fi prezente întreaga bogăţie a gândului, plenitudinea ideii, şi totuşi lipseşte ocazia. Aşadar, prin ocazie nu se adaugă nimic nou, însă mulţumită ei totul iese la iveală. Rolul modest pe care îl joacă ocazia e exprimat de însuşi cuvântul respectiv.[xii]

Mulţi oameni nu pot pricepe acest lucru numai din cauză că habar nu au ce e de fapt o operă estetică. Un avocat poate să-şi alcătuiască pledoaria, un negustor poate să-şi scrie scrisoarea etc., fără să bănuiască taina cuprinsă în cuvântul „ocazie“; iar asta în ciuda faptului că îşi începe textul astfel: „Cu ocazia onorabilei dumneavoastră scrieri…“

Poate se va găsi cineva care-mi va da dreptate în privinţa celor expuse aici şi care va fi de acord cu importanţa lor pentru opera literară, dar se va

mira grozav dacă aş vrea să susţin ceva asemănător despre recenzii şi articole de critică literară. Şi totuşi, cred că tocmai aici spusele mele sunt deosebit de importante; tocmai ignorarea importanţei ocaziei e motivul pentru care cronicile literare sunt atât de superficiale, ca o muncă de conţopist. În lumea criticii, ocazia are însă un plus de importanţă. De aceea, în ciuda faptului că în cronicile literare vine adesea vorba de ocazie, se vede cu ochiul liber cât de puţin ştiu cei în cauză despre ce e vorba. Criticul nu pare a avea nevoie să invoce muza, pentru că nu creează o operă poetică; dar dacă nu are nevoie de invocarea ei, se poate lipsi şi de ocazie. Totuşi n-ar trebui să uităm importanţa vechiului dicton după care „asemănătorul nu poate fi înţeles decât de ceea ce îi este asemănător“[xiii].

Obiectul contemplaţiei esteticianului e desigur ceea ce deja s-a încheiat; el nu trebuie să creeze el însuşi ceva, asemeni poetului. Cu toate acestea, ocazia are şi aici aceeaşi importanţă. Esteticianul care consideră că estetica e profesia sa şi care vede ocazia propriu-zisă în această profesie este *eo ipso*[xiv] pierdut. Nu vreau să spun defel că n-ar putea produce lucruri meritorii; dar n-a înţeles taina oricărei creaţii. E un autocrat mult prea pelagian pentru a se putea bucura cu uimire copilărească de importanţa faptului că nişte forţe străine produc ceea ce omul crede că îi aparţine, şi anume inspiraţia şi ocazia. Inspiraţia şi ocazia sunt de nedespărţit. Această asociere e des întâlnită în lume, unde tot ce e măreţ şi sublim apare mereu însoţit de un mărunt şi vioi personaj. Un astfel de personaj e ocazia, un personaj în faţa căruia alminteri nu ţi-ai scoate pălăria, care nu îndrăzneşte să deschidă gura când se află într-o societate aleasă, ci şade tăcut, cu zâmbetul şiret, şi se amuză în sinea sa fără a spune de ce surâde, fără să ştie cât e de important şi de neînlocuit, fiind cu atât mai puţin de acord să participe la o dispută despre acest subiect, pentru că ştie foarte bine că n-ajută la nimic şi că lumea se foloseşte de orice ocazie pentru a-l umili. Ocazia are întotdeauna o astfel de natură ambiguă, iar cel ce ar încerca să o nege sau să se elibereze de acest ghimpe înfipt în trup[xv] ar avea la fel de puţin folos ca din înălţarea ocaziei pe tron, pentru că ea arată foarte rău îmbrăcată în purpură, cu sceptrul în mână, vădindu-se îndată că nu e născută să domnească. Asemenea greşeală e însă foarte la îndemână şi e săvârşită adesea tocmai de cele mai inteligente capete. Când un om e suficient de atent la viaţă pentru a vedea dispreţul cu care Fiinţa eternă îl tratează pe om, stabilind că un lucru atât de neînsemnat şi de secundar, pe

care aproape eşti stingherit să-l pomeneşti în societatea aleasă, e absolut necesar, el e lesne ispitit să se amestece în această poveste şi să-i întoarcă batjocura prin faptul că, la fel cum Dumnezeu râde de măreţia omului, legându-l cu lanţul ocaziei, tot astfel râde şi omul la rândul său, făcând din ocazie totul şi din celălalt factor un fleac, astfel încât Dumnezeu devine superfluu, iar reprezentarea unei Providenţe înţelepte, o nebunie. Ocazia devine astfel un bufon care se distrează atât pe seama lui Dumnezeu, cât şi pe seama omului, încât întreaga existenţă devine o glumă, un prilej de distracţie, o şaradă.

Ocazia e, aşadar, deopotrivă cel mai însemnat şi cel mai neînsemnat, cel mai de sus şi cel mai de jos, cel mai important şi cel mai neimportant dintre lucruri. Fără ocazie nu se întâmplă de fapt nimic şi totuşi ocazia nu participă la nimic din cele ce se întâmplă. Ocazia e ultima categorie, fiind de fapt categoria de trecere de la sfera ideii la realitate. Logica ar trebui să ţină seama de acest lucru. Ea poate să se adâncească oricât ar vrea în gândirea imanentă, să se repeadă de la nimic la cea mai concretă formă, dar la ocazie tot nu ajunge şi de aceea nu ajunge niciodată nici la realitate.[xvi] În idee, întreaga realitate poate fi desăvârşită, dar fără ocazie ea nu devine niciodată reală. Ocazia este o categorie a lumii finite şi e mult prea paradoxală pentru a putea fi cuprinsă de gândirea imanentă. Caracterul său paradoxal se observă şi în faptul că tot ce provine din ocazie e cu totul altceva decât ocazia însăşi, ceea ce e o absurditate pentru orice gândire imanentă. Iată de ce ocazia e cea mai distractivă, mai interesantă şi mai plină de spirit dintre toate categoriile. E ca o pitulice, pretutindeni şi nicăieri. Trece prin viaţă asemeni elfilor, invizibilă pentru toţi institutorii ale căror gesturi sunt în consecinţă o inepuizabilă sursă de râs pentru cel care crede în ocazie.[xvii] Ocazia nu înseamnă, aşadar, nimic în sine, fiind ceva doar în raport cu ceea ce ocazionează, iar în raport cu acesta nu e de fapt nimic. Pentru că, dacă ocazia ar fi altceva decât nimic, s-ar afla într-un raport relativ imanent cu ceea ce produce şi ar fi atunci ori temei, ori cauză. Dacă nu respectăm riguros acest punct, totul recade în confuzie.

Astfel, dacă aş vrea să spun că ocazia de a scrie micul articol de faţă despre o piesă a lui Scribe e reprezentarea magistrală de care se bucură, aş jigni arta scenică, pentru că, într-adevăr, aş putea scrie o astfel de recenzie şi fără să fi văzut piesa jucată, fără să fi văzut o reprezentare magistrală a piesei ; aş fi putut să o scriu chiar văzând-o jucată prost. În ultimul caz aş

putea spune mai degrabă că proasta reprezentare a piesei e ocazia comentării ei. Însă, deoarece am văzut-o jucată desăvârşit, reprezentarea scenică devine pentru mine mai mult decât o ocazie, şi anume un moment deosebit de important pentru concepţia mea despre piesă, indiferent dacă a slujit corectării, întăririi sau sancţionării punctului meu de vedere. Pietatea mă împiedică, de aceea, să numesc ocazie reprezentarea scenică, mă obligă să văd în aceasta mai mult şi să mărturisesc că fără ea probabil n-aş fi înţeles piesa pe de-a-ntregul. Nu mă aflu, aşadar, în situaţia în care se află de obicei, în mod inteligent sau prosteşte, recenzenţii, care întâi discută piesa şi apoi, separat, punerea ei în scenă. Pentru mine, reprezentarea e piesa însăşi şi nu pot să mă bucur suficient de ea din punct de vedere pur estetic, nici nu pot să mă bucur vreodată de ea destul în calitate de patriot. Dacă aş vrea să arăt unui străin scena noastră în deplina ei glorie, aş spune: mergeţi şi vedeţi *Prima iubire*! Scena daneză are în doamna Heiberg, Frydendahl, Stage şi Phister[xviii], un trifoi cu patru foi ce se arată aici în toată splendoarea sa.

Numesc această colaborare a artiştilor un „trifoi cu patru foi“ – însă e prea puţin, pentru că un astfel de trifoi e remarcabil doar prin faptul că patru foi obişnuite de trifoi se află pe aceeaşi tulpină, în timp ce trifoiul nostru cu patru foi are însuşirea deosebită ca fiecare foaie în parte să fie la fel de rară precum întreg trifoiul, şi totuşi cele patru foi formează la rândul lor încă un trifoi cu patru foi.

Cu ocazia acestei mici cronici am vrut să spun câte ceva despre ocazie în general sau ceva foarte general despre ocazie. Mare noroc că am spus deja ceea ce voiam să spun, pentru că, pe măsură ce cuget la asta mă conving tot mai mult că nu se poate spune nimic despre ocazie în general, deoarece nu există ocazie în general. Aşadar, n-am ajuns mai departe decât eram la început. Să nu se supere cititorul, căci nu eu port vina, ci ocazia. Ar putea spune că s-ar fi cuvenit să reflectez la toate acestea înainte de a începe să scriu şi că atunci n-aş fi început ceva ce s-a dovedit mai târziu a nu fi nimic. Însă cred că ar trebui să recunoască totuşi dreptatea modului meu de a proceda, în măsura în care s-a convins şi mai tare el însuşi că ocazia în general e ceva ce nu e nimic. Va cugeta poate din nou, mai târziu, la acestea, când se va fi convins că mai sunt pe lume şi alte lucruri despre care se poate spune foarte mult atunci când crezi că înseamnă ceva şi care au totuşi însuşirea de a-şi arăta adevărata natură când sunt exprimate, şi anume

că nu înseamnă nimic. De aceea, cele spuse aici trebuie considerate de prisos, asemeni unei pagini de gardă inutile, care nu e legată de celelalte când restul operei e dat la legător. De aceea nu ştiu să închei mai bine decât în modul incomparabil laconic în care profesorul Poul Mōller[xix] îşi încheie, din câte văd, introducerea la excelenta sa cronică despre *Extremele*[xx]: „Cu acestea, introducerea s-a sfârşit.“

Cât priveşte ocazia specială a micii cronici de faţă, ea e legată de neînsemnata mea persoană şi se recomandă bunăvoinţei cititorului prin însuşirea normală de a fi neînsemnată. Piesa lui Scribe *Prima iubire* a venit în contact cu viaţa mea personală în multe feluri, iar prin această atingere a provocat cronica de faţă, care e în sensul cel mai strict, un rod al ocaziei. Şi eu am fost tânăr cândva, exaltat, îndrăgostit. Pe fata care făcea obiectul dorului meu o cunoşteam de mai demult, dar modurile noastre de viaţă, foarte diferite, nu ne-au îngăduit să ne vedem decât rareori. În schimb, ne gândeam cu atât mai des unul la altul. Preocuparea unuia faţă de altul ne apropia şi ne îndepărta în acelaşi timp. Când ne întâlneam, eram atât de rezervaţi şi de timizi, încât ne aflam mult mai departe unul de altul decât atunci când nu ne vedeam. Când ne despărţeam din nou, iar stinghereala acestei timidităţi reciproce era din nou uitată, faptul că ne văzuserăm îşi dobândea întreaga însemnătate, iar noi ne reluam visările tocmai de unde le lăsasem. Aşa, cel puţin, stăteau lucrurile cu mine; mai târziu am aflat că şi iubitei mele îi mergea la fel. Mai aveam mult de aşteptat până să mă pot însura, dar înţelegerea dintre noi nu întâmpina de nicăieri piedici care ar fi putut să ne provoace – şi astfel eram îndrăgostiţi în cel mai nevinovat mod din lume. Nu puteam să-mi declar sentimentele înainte să moară un unchi bogat, al cărui singur moştenitor eram. Acest fapt îmi părea frumos, pentru că în toate romanele şi comediile pe care le cunoşteam văzusem eroul într-o situaţie similară şi mă bucuram la gândul că sunt un personaj literar. Astfel curgea viaţa mea poetică, până când într-o zi am citit în ziar că se joacă o piesă numită *Prima iubire*. Nu ştiusem de existenţa ei, dar titlul m-a bucurat şi am luat hotărârea să merg la teatru. *Prima iubire*, îmi spuneam, e tocmai expresia sentimentelor tale. Am iubit eu vreodată pe altcineva în afară de ea, nu se trage oare dragostea mea din cele mai vechi amintiri ale mele, mi-aş putea oare imagina vreodată că iubesc pe altcineva sau s-o văd pe ea căsătorită cu altul? Nu, va deveni soţia mea, sau nu mă mai însor niciodată. De aceea e atât de frumos cuvântul „prima“. Prin el e sugerat caracterul

original al iubirii, pentru că nu vorbim despre prima iubire în sens numeric. Autorul ar fi putut la fel de bine să spună „iubirea adevărată“ sau să-i dea titlul *Prima iubire e cea adevărată*. Această piesă mă va ajuta să mă înțeleg pe mine însumi, îmi va da ocazia să-mi scrutez lăuntrul; de aceea sunt numiți poeții sacerdoți, pentru că lămuresc viața, dar ei nu vor să fie înțeleşi de plebe, ci doar de firile simțitoare. Pentru acestea, poetul e un bard inspirat care arată pretutindeni frumosul, fiind, în primul şi ultimul rând, martor al frumuseții iubirii. Această piesă va face, prin puterea ei poetică, să înflorească iubirea din pieptul meu, va face floarea ei să se deschidă cu un pocnet, ca floarea pasiunii. Dar – înapoi la tinereţea mea! Venise ziua în care urma să fie jucată piesa, făcusem rost de un bilet, sufletul îmi era cuprins de un sentiment solemn şi m-am grăbit să ajung la teatru cu oarecare nelinişte, bucuros şi însufleţit de mari aşteptări. Intrând pe uşa sălii, arunc o privire spre primul etaj şi ce văd? Iubita-mi, stăpâna inimii mele, idealul meu, se afla chiar acolo! Fără să vreau am făcut un pas înapoi în bezna parterului, pentru a o privi fără să fiu văzut. Cum de venise aici? Probabil că sosise chiar în acea zi în oraş, iar eu nu aflasem; iat-o acum aici la teatru! Urma să vadă aceeaşi piesă. Nu era o întâmplare, ci un semn al providenței, un semn al bunăvoinței zeului orb al iubirii. Am păşit înainte, ochii noştri s-au întâlnit, ea m-a zărit. Nu era nevoie să-i fac plecăciuni, să facem conversaţie – pe scurt, nu era nimic care să mă stânjenească. Am dat frâu liber exaltării. Ne-am întâlnit la jumătatea drumului, prinzându-ne de mână ca nişte făpturi transfigurate, plutind asemeni unor spirite sau genii în lumea fanteziei. Privirea ei se odihnea asupră-mi plină de dor, pieptul i-a fost cutremurat de un suspin, era un semn pentru mine, îmi aparţinea, înțelegeam. Şi totuşi nu doream să alerg sus la ea şi să mă arunc la picioarele ei, pentru că m-ar fi cuprins stânjeneala, în timp ce astfel, de la distanță, simţeam frumuseţea faptului de a o iubi, îndrăzneam să sper că sunt iubit. Uvertura se terminase. Candelabrul s-a înălţat, i-am urmărit din ochi mişcarea, ultima oară şi-a revărsat strălucirea asupra primului etaj, asupra ei. În sală s-a răspândit penumbra, dar această lumină mi se părea şi mai frumoasă, şi mai potrivită visării. Cortina s-a ridicat. Încă o dată mi s-a părut că, că privind-o pe ea, văd un vis. M-am întors spre scenă, piesa a început. Nu voiam decât să mă gândesc la ea şi la iubirea mea, tot ce urma să se spună în cinstea primei iubiri aveam de gând să transfer asupra ei şi a sentimentelor mele. Probabil că nu mai era nimeni în tot teatrul care să

poată înțelege astfel vorbele divine ale autorului aşa cum le înțelegeam eu – şi poate ea. Gândul la această impresie puternică mă întărea deja şi simțeam că sunt cuprins de curajul de a-mi da la iveală a doua zi sentimentele singuratice; nu puteau să n-aibă efect asupra ei, pentru că voiam să-i amintesc prin câte-o aluzie ce auzisem şi văzusem în această seară, autorul venindu-mi astfel în ajutor şi făcând-o pe ea mai receptivă, iar pe mine mai puternic şi mai elocvent ca oricând. Am văzut şi am ascultat – şi am ascultat –, iar cortina a coborât. Candelabrul şi-a părăsit din nou ascunzişul celest, penumbra a dispărut, am privit în sus – toate copilele erau nespus de încântate, iubita mea la fel, avea lacrimi de râs în ochi, pieptul îi tresălta încă neliniştit, râsul o stăpânea. Din fericire, şi eu mă simțeam la fel. A doua zi ne-am văzut la mătuşa mea. Timida stingherealã care ne cuprindea de obicei pe amândoi când ne aflam în aceeaşi încăpere dispăruse, locul îi fusese luat de o bucurie tihnită. Ne-am privit surâzând, ne înțeleseserăm, iar acest lucru i-l datoram autorului piesei. De aceea e numit poetul vizionar, pentru că vede viitorul. Ne-am dat explicații. Nu ne-am putut hotărî să nimicim cu totul starea dinainte. Atunci ne-am legat cu un sfânt legământ. Aşa cum Emmeline şi Charles[xxi] şi-au promis unul altuia să privească în acelaşi timp luna, tot astfel am făgăduit şi noi să vedem această piesă ori de câte ori va fi jucată. Mi-am ținut promisiunea cu credință. Am văzut piesa în daneză, în germană, în franceză, în străinătate şi acasă; niciodată nu m-am săturat de spiritul ei inepuizabil, al cărui adevăr nu l-a înțeles nimeni mai bine ca mine. Aceasta a fost prima ocazie a micii recenzii de față. Văzând-o atât de des, am devenit în cele din urmă eu însumi creator în privința acestei piese. Însă creativitatea a rămas în parte în mintea mea şi doar câte-o remarcă a fost notată pe hârtie. Această ocazie poate fi considerată, aşadar, ocazia posibilității ideale a acestei recenzii.

Probabil că n-aş fi ajuns mai departe dacă nu s-ar fi ivit o nouă ocazie. Acum câțiva ani, un redactor al unei reviste mi s-a adresat şi mi-a cerut să-i las un mic articol. Da dovadă de o elocvență neobişnuită când era vorba să capteze suflete şi m-a prins şi pe mine să-i fac o promisiune. Această promisiune era şi ea o ocazie: dar a fost o ocazie în general şi de aceea n-a avut decât un mic efect ajutător asupra mea. Eram stânjenit asemeni unui candidat în teologie când i se dă întreaga Biblie, cerându-i-se să-şi aleagă singur textul. Dar eram legat de promisiunea mea. Cuprins de multe alte gânduri, dar şi de gândul promisiunii mele, am plecat într-o mică excursie

în Zeelanda[xxii]. Ajungând la un popas unde aveam de gând să înnoptez, l-am pus pe slujitorul meu să aducă toate cărţile pe care le putea găsi gazda mea, lucru pe care nu-l neglijez niciodată. Respect întotdeauna acest obicei al meu şi am tras deseori foloase de pe urma lui, pentru că dai astfel întâmplător peste lucruri care poate că altfel îţi scapă. Nu aşa s-a întâmplat aici: prima carte adusă a fost chiar *Prima iubire*. M-am mirat: rareori dai la ţară peste piese din *Repertoriul teatrului*[xxiii]. Dar îmi pierdusem credinţa în prima iubire şi nu mai cred deloc în tot ce se întâmplă prima oară. În oraşul următor am vizitat un prieten. Când am sosit, nu era acasă; am fost poftit în camera sa de lucru şi rugat să-l aştept. Mergând la masa lui de scris am găsit acolo o carte deschisă – era *Teatrul* lui Scribe, deschis chiar la *Les premières amours*. De acum zarurile păreau aruncate. M-am hotărât să mă ţin de promisiune şi să scriu o recenzie despre această piesă. La întărirea hotărârii s-a mai adăugat şi strania coincidenţă că fosta mea iubită, prima mea iubire, care locuia la ţară, venise la oraş, nu în capitală, ci în orăşelul în care tocmai mă aflam. N-o mai văzusem de multă vreme şi o regăseam acum logodită, fericită şi veselă; o plăcere să te uiţi la ea. M-a anunţat că nu mă iubise niciodată şi că logodnicul actual îi e prima iubire; apoi mi-a spus aceeaşi poveste ca Emmeline[xxiv], şi anume că prima iubire e cea adevărată. Dacă hotărârea mea n-ar fi fost deja certă, ar fi devenit acum. Doar trebuia să văd ce e prima iubire. Teoria mea începuse să se clatine, pentru că „prima mea iubire“ era ferm convinsă că iubirea ei actuală e prima ei iubire.

Toate acestea erau motive suficiente; am terminat articolul, cu excepţia concluziei şi a câtorva propoziţii pe care voiam să le intercalez ici-colo. Prietenul meu redactorul mă bătea la cap şi îmi amintea de promisiunea mea cu o încăpăţânare care i-ar fi făcut cinste chiar şi Emmelinei. I-am explicat că articolul e gata, că mai lipseau doar câteva mărunţişuri, iar el şi-a declarat mulţumirea. Dar pe măsură ce timpul trecea, ţânţarii se transformau în elefanţi, în dificultăţi de neînvins. În plus, în timp ce scriam, uitasem că articolul urma să fie tipărit. Mai scrisesem câteva mici studii, dar nu tipărisem niciodată nimic. Redactorul s-a plictisit de afirmaţiile mele cum că articolul ar fi gata, atâta timp cât nu primea manuscrisul. Eu m-am plictisit de cererile lui insistente şi-mi doream să ia dracul toate promisiunile. Atunci revista şi-a încetat apariţia din lipsă de subscripţii, iar eu le-am mulţumit zeilor, simţindu-mă din nou liber şi nestingherit de vreo promisiune.

Aceasta a fost ocazia ca recenzia de față să vină pe lume ca o realitate pentru mine şi o posibilitate pentru prietenul meu redactorul, posibilitate care s-a transformat însă mai târziu în imposibilitate. A mai trecut un an; în acest timp devenisem exact cu un an mai bătrân. Faptul nu e remarcabil în sine, pentru că mi s-a întâmplat ceea ce li s-a întâmplat celor mai mulți. Dar un an poate însemna uneori mai mult decât altul, poate însemna mai mult decât simplul fapt că eşti cu un an mai în vârstă. Aşa şi în cazul de față. La sfârşitul acelui an mă aflam într-o nouă etapă a vieții, într-o nouă lume a iluziilor, de care au parte doar bărbații tineri. Pentru că, atunci când faci parte din „secta cititorilor“, distingându-te într-un fel sau altul în calitate de cititor harnic şi atent, creşte probabilitatea să devii cât de cât autor în ochii altora. Cum spune Hamann: *Aus Kindern werden Leute, aus Jungfern werden Bräute, aus Lesern werden Schriftsteller.*[xxv] Acum începe o viață trandafirie care seamănă mult cu prima înflorire a unei fete. Redactorii şi editorii încep să te curteze. E o perioadă periculoasă, pentru că vorbele redactorilor sunt foarte seducătoare şi în curând te afli în puterea lor; dar ei ne înşală pe noi, sărmanii, iar când îți dai seama de asta e prea târziu. Păzeşte-te, tinere, nu intra prea des în cofetării şi cafenele, pentru că acolo îşi întind mrejele redactorii. Cum apare un tânăr nevinovat, care vorbeşte deschis despre tot ce simte de-a valma, neavând nici o idee dacă lucrurile stau aşa sau altminteri, bucurându-se că poate da frâu liber vorbirii şi că-şi poate auzi inima bătând în timp ce vorbeşte, bătând în ceea ce spune, vine la el o arătare întunecată, iar această arătare e un redactor. Are auz ascuțit şi îşi dă seama îndată dacă toate câte spui ar suna bine tipărite sau nu. Atunci începe să-l ispitească pe tânăr, arătându-i cât de iresponsabil îşi risipeşte mărgăritarele, şi-i promite bani, putere, influență, chiar şi asupra sexului frumos. Inima e slabă, cuvintele redactorului sunt frumoase, iar tânărul e curând prins în laț. Acum nu mai merge în locuri tăcute ca să suspine, nu mai aleargă bucuros la întâlnirile tineretului spre a se îmbăta cu vorbe; e mut, pentru că omul care scrie nu vorbeşte. Stă palid şi rece în odaia de lucru, nu schimbă fețe-fețe când e sărutat de idee, nu roşeşte asemenea tinerei roze când pe petale-i cade roua, n-are nici zâmbet, nici lacrimă, iar ochiul său urmăreşte calm mersul penei pe hârtie; pentru că e autor şi a încetat să mai fie tânăr.

Şi tinerețea mea a trecut prin asemenea ispite. Dar pot să depun mărturie că rezistența mi-a fost neînfricată. Ceea ce m-a ajutat a fost faptul că

avusesem parte de această încercare la o vârstă fragedă. Redactorul care a obținut prima promisiune din partea mea era foarte prietenos față de mine, dar mi se părea mereu că e vorba de o favoare, de o cinste care mi se făcea când era primit un articol scris de mâna mea. Ca şi cum m-ar fi arătat cu degetul între tinerii de vârsta mea şi-ar fi zis: „Va ieşi cu timpul ceva din el, să-l lăsăm să-şi încerce forţele, va fi încurajat de faptul că i se face această onoare.“ De aceea ispita n-a fost atât de mare, dar am făcut cunoştinţă cu toate cumplitele urmări ale unei promisiuni. Pentru un tânăr eram, aşadar, neobişnuit de bine înarmat împotriva ispitei, de aceea îndrăzneam să merg destul de des prin cofetării şi cafenele. Aşadar, pericolul trebuia să vină din altă parte – şi nici n-a întârziat. S-a întâmplat ca unul dintre cunoscuţii mei din cofetărie să ia decizia de a se face redactor; îi puteţi citi numele pe prima pagină a acestei reviste. Îndată ce i-a venit această idee şi a discutat cu editorul cele necesare, s-a şi aşezat într-o seară la masa de scris şi a compus toată noaptea nenumărate scrisori, cerându-le destinatarilor să colaboreze. O astfel de scrisoare, formulată în termenii cei mai atrăgători, plină de cele mai strălucitoare perspective, mi-a fost trimisă şi mie. Am rezistat eroic, dar i-am promis să-i fiu de folos adăugând sau scurtând câte ceva din articolele care urmau să fie trimise. El însuşi lucra de zor la primul articol care trebuia să deschidă revista. Aproape îl terminase şi a avut bunăvoinţa de a mi-l arăta. Am petrecut o dimineaţă foarte agreabilă, el părea mulţumit de observaţiile mele, mai schimba câte ceva. Atmosfera era minunată, mâncam fructe, dulciuri, beam şampanie, îmi plăcuse articolul său, eu păream să-l fi mulţumit cu observaţiile mele, când steaua mea nenorocoasă a vrut ca, plecându-mă pentru a lua o caisă, să răstorn călimara peste manuscris. Prietenul, să înnebunească de furie! „Totul e pierdut; primul număr al revistei nu va ieşi la timp, bunul meu renume e ruinat, subscripţiile vor fi retrase, nu ştii ce muncă înseamnă să faci rost de subscripţii, iar când ai obţinut totul, cei care au subscris devin asemenea unor mercenari infideli şi se folosesc de orice prilej să plece. Totul e pierdut, nu rămâne decât să-mi dai tu un articol. Ştiu că ai nişte manuscrise, de ce nu vrei să le publici, ai o recenzie despre *Prima iubire*, dă-mi-o mie, o termin eu! Te rog, te implor în numele prieteniei noastre, în numele cinstei mele, în numele viitorului revistei mele.“

A primit articolul, iar călimara mea a devenit astfel ocazia pentru ca mica-mi recenzie să devină realitatea ce e acum – o spun cu groază –

*publici juris*[xxvi].

Dacă ar trebui să caracterizăm pe scurt meritul comediei moderne, în special al comediei lui Scribe, în comparaţie cu comedia antică, poate că am putea s-o facem în felul următor: conţinutul personal al personajului poetic devine incomensurabil pentru dialog, iar reversările monologului devin de prisos; conţinutul acţiunii dramatice devine potrivit pentru situaţie, iar informaţiile nuvelistice devin de prisos; iar dialogul e perceput în transparenţa situaţiei. Aşadar, nu mai e nevoie de informaţii care să-l orienteze pe spectator şi nici de întreruperi în cursul piesei pentru indicii şi relatări. Astfel stau lucrurile în viaţă, unde e nevoie de note explicative în fiecare clipă; dar aceasta nu trebuie să fie neapărat metoda în poezie. Spectatorul poate să se desfete fără grijă şi să guste netulburat viaţa dramatică. Dar dacă drama modernă pare să ceară mai puţină activitate personală a spectatorului, ea cere totuşi, într-un alt sens, mai mult sau, mai bine zis, nu cere, dar se răzbună pe cei care uită de această activitate. Cu cât e mai imperfectă forma dramatică sau structura piesei, cu atât mai des e smuls din somn spectatorul, în cazul în care doarme. Când eşti zdruncinat în toate felurile pe un drum de ţară nu prea grozav, unde ba se loveşte trăsura de-o piatră, ba se agaţă caii de tufişuri, nu prea ai ocazia să dormi. Însă, dacă drumul e comod, dacă ai timpul şi ocazia să te uiţi în jur după bunul tău plac, poţi deopotrivă să te cufunzi în somn fără să fii tulburat. La fel stau lucrurile şi cu dramaturgia mai nouă. Totul se petrece atât de uşor şi de rapid, încât spectatorul care nu aduce cu sine un pic de atenţie pierde din vedere o grămadă de lucruri. E adevărat că o comedie antică în cinci acte şi o comedie modernă în cinci acte durează la fel de mult, dar rămâne mereu întrebarea dacă se petrec la fel de multe lucruri în ele.

Ar putea fi interesant să aprofundăm acest punct, însă nu în această recenzie; ar putea fi important să demonstrăm toate acestea pe baza teatrului lui Scribe, dar cred că o cercetare mai detaliată a micii capodopere care constituie subiectul consideraţiilor de faţă va fi de ajuns. Prefer să zăbovesc asupra piesei de faţă, cu atât mai mult cu cât nu se poate nega faptul că în alte piese de Scribe lipseşte uneori corectitudinea, situaţia devenind de pildă adormitoare, iar dialogul o vorbărie unilaterală. În schimb, *Prima iubire* e o piesă fără nici un defect, atât de perfectă, încât ea singură ar fi de ajuns să-l facă pe Scribe nemuritor.

Vom examina mai întâi ceva mai îndeaproape caracterul individual al personajelor, pentru ca mai târziu să vedem cum a ştiut autorul să vădească individualităţile în replică şi situaţie, iar aceasta în ciuda faptului că întreaga piesă e doar o schiţă.

Dervière, făurar bogat şi văduv, are o singură fată, „o domnişorică de şaisprezece ani“[xxvii]. Desigur, trebuie respectată justa-i pretenţie de a trece drept om cinstit şi brav, care are mulţi bani; dar trebuie de asemenea să considerăm nereuşite veleităţile sale de a fi un bărbat şi un tată „care nu ştie de glumă“. Ele nu-i izbutesc nici în privinţa fiicei, fără de aprobarea şi sfatul căreia abia dacă îndrăzneşte să se considere o fiinţă raţională. Ea „îl joacă pe degete“, iar el dă dovadă de o neobişnuită înclinaţie spre a-nţelege de glumă, când capriciile ei se joacă mereu de-a baba oarba cu demnitatea lui de părinte.

Emmeline, singura lui fată, a împlinit şaisprezece ani. E drăgălaşă, fermecătoare, însă e fiica lui Dervière şi a fost educată de mătuşa Judith. Aceasta a crescut-o şi a educat-o cu ajutorul romanelor, iar bogăţia tatălui i-a îngăduit să păstreze această educaţie netulburată de realitatea vieţii. Toţi cei din casă cedează capriciilor ei, a căror inconstanţă se poate vedea, între altele, din monologul slujitorului Lapierre, în scena a treia. Graţie educaţiei primite de la mătuşa Judith, a trăit în casa părintească fără să cunoască prea bine lumea şi nu i-au lipsit ocaziile de a se înfăşura, singură, într-un văl de sentimentalism. A fost crescută împreună cu vărul ei Charles, care i-a fost prieten de joacă şi a însemnat totul pentru ea, un supliment necesar la romanele mătuşii. Împreună cu el a parcurs cele citite, transferând totul asupra lui, până când el a părăsit-o la o vârstă foarte fragedă. Căile lor s-au despărţit, între timp trăiesc departe unul de altul, legaţi doar printr-un „sfânt legământ“.

Charles împărtăşea cu verişoara sa educaţia prin romane, însă nu şi situaţia materială. A fost trimis în lume la o vârstă foarte fragedă; nu are decât trei mii de franci pe an (*cf.* scena a şasea) şi se vede curând obligat să-şi fructifice educaţia cât poate de bine în lume. Încercările lui în această privinţă nu par să fi avut un rezultat fericit, realitatea reducându-l la absurd atât pe el, cât şi teoriile lui: Charles, care fusese un tânăr atât de promiţător, a devenit un depravat, un ratat, un geniu nerealizat. Privit în sine, un asemenea personaj produce un efect dramatic atât de puternic, încât e de neînţeles de ce e folosit atât de rar pe scenă. Un dramatug nepriceput ar fi

însă lesne ispitit să îl conceapă dintr-un punct de vedere cu totul abstract, să vadă în el ratatul prin excelenţă. Nu la fel stau lucrurile cu Scribe, care nu e un nepriceput, ci un virtuoz. Pentru ca un astfel de personaj să fie interesant, spectatorul trebuie să bănuiască mereu cum a ajuns în această stare; un astfel de personaj are, într-un sens mai strict decât alţi oameni, o preexistenţă. Aceasta trebuie să poată fi recunoscută în starea sa de nerealizare şi astfel trebuie văzută de asemenea posibilitatea depravării sale. Uşor de zis, greu de făcut; nu vom putea niciodată să admirăm îndeajuns virtuozitatea cu care Scribe ştie să arate toate acestea, nu într-un nesfârşit monolog, ci prin intermediul situaţiei. În general, Charles e poate unul dintre cele mai geniale personaje aduse pe scenă de Scribe; fiecare dintre replicile lui valorează aur; şi totuşi poetul l-a schiţat doar în fugă. Charles nu e o abstracţiune, nu-i un nou Charles, dar înţelegem numaidecât ce s-a întâmplat şi vedem în el concluziile la premisele vieţii sale.

Rodul educaţiei prin roman poate fi de două feluri. Fie individul se cufundă tot mai mult în iluzie, fie iese din aceasta şi îşi pierde încrederea în ea, dar dobândeşte credinţa în mistificare. În iluzie, individul e ascuns faţă de sine, în mistificare e ascuns faţă de alţii, însă ambele situaţii sunt urmări ale aceleiaşi educaţii prin roman. O copilă are mai degrabă tendinţa de a se cufunda în iluzie, ceea ce autorul a şi arătat prin Emmeline, a cărei viaţă e favorizată în această privinţă. Altfel stau lucrurile cu Charles. El şi-a pierdut iluzia, dar cu toate că realitatea l-a adus în multe feluri la ananghie, el n-a eliminat totuşi pe de-a-ntregul educaţia sa provenită prin roman. Crede că poate să mistifice. De aceea, când Emmeline vorbeşte de simpatii care depăşesc înţelegerea tatălui ei, recunoaştem îndată cititoarea de romane; dar şi în replicile lui Charles întâlnim reminiscenţe nu mai puţin exacte ale educaţiei sale. El îşi atribuie o aptitudine neobişnuită de a mistifica, dar această credinţă în mistificare e la fel de romantică pe cât e visătoria Emmelinei. „După opt ani de ani de hălăduieli prin lume, se întoarce incognito; e înzestrat cu inteligenţă naturală şi citit, ştie că există cinci sau şase moduri în care poţi mişca inima unui unchi; dar principalul e să nu fii recunoscut; asta e o condiţie necesară.“ Îl recunoaştem îndată pe eroul de roman. Faptul că îşi atribuie suficientă îndemânare spre a păcăli un naiv fără personalitate cum e unchiul său ar fi în ordine, însă nu la acest lucru se referă Charles, care vorbeşte despre unchi în general, despre cinci sau şase mijloace în general şi despre condiţia generală de a nu fi

recunoscut. Credința lui în mistificare e la fel de fantastică precum iluzia Emmelinei şi în ambele recunoaştem şcoala mătuşii Judith. Dobândim o idee exactă despre extravaganța lui Charles în această privință – din faptul că în ciuda tuturor acestor teorii minunate nu e în stare să găsească singur nici o soluție şi e nevoit să accepte sfatul lui Rinville, care e orice, numai exaltat nu. Credința lui în mistificare e de aceea la fel de nerodnică precum e credința Emmelinei în iluzie şi de aceea autorul i-a făcut pe amândoi să ajungă la acelaşi rezultat, şi anume la opusul a ceea ce credeau că se străduiesc să obțină, pentru că simpatia Emmelinei şi mistificarea lui Charles au exact efectul opus celui scontat. Voi dezvolta mai târziu acest lucru.

În ciuda faptului că Charles şi-a dobândit credința în mistificare prin pierderea credinței în iluzie, el a păstrat totuşi ceva din aceasta din urmă; aici întâlnim cel de-al doilea indiciu prin care recunoaştem în ratatul Charles un elev al mătuşii şi un tovarăş de joacă al Emmelinei. Cu toate că viața sa e jalnică şi insignifiantă, el o vede totuşi aureolată romantic. Se consideră pe sine – tânărul plecat în lume – un „cavaler demn de a fi iubit“, un tânăr cu cele mai bune maniere, plin de foc, viață şi grație, expus interesului intens al sexului frumos. Chiar şi povestea cu Pamela[xxviii] are în ochii săi un aspect romantic, în ciuda faptului că spectatorul bănuieşte îndeajuns că de fapt Charles a fost luat peste picior. E lesne de înțeles de ce consider mistificarea dominantă la Charles – pentru că iluzia lui e de fapt legată de atitudinea sa mistificatoare. Se vădeşte aici din nou eroul de roman. În Charles există un adevăr incomparabil. Prin comparație cu oamenii obişnuiți, un astfel de ratat are ceva distins, e atins de idee, mintea lui nu e lipsită de cunoaşterea reprezentărilor fantastice. De aceea, un astfel de personaj e esențialmente comic, pentru că viața lui ține de cele obişnuite, de o stare jalnică, deşi el crede că realizează ceva supranatural. Crezi că povestea cu Pamela e „o aventură“ şi totuşi ajungi să te întrebi bănuitor dacă nu cumva ea e cea care l-a dus de nas; eşti aproape ispitit să crezi că el e mai nevinovat decât s-ar crede, că Pamela ar fi avut alte motive pentru a-l înspăimânta „cu foarfecele de croitorie“ decât iubirea ei ofensată şi că toate aceste motive sunt probabil străine de relația lui cu ea.

În fine, îl recunoaştem în acest ratat pe Charles cel dinainte, din pricina unui sentimentalism de un comic vulgar, a unei sensibilități care crede în marile sentimente şi se lasă mişcată de ele. Când aude că unchiul i-a plătit

poliţa[xxix], exclamă: „Da, legăturile naturii şi ale sângelui sunt sfinte!“[65] E într-adevăr mişcat, inima lui romantică e emoţionată, dă frâu liber sentimentelor şi se exaltează: „Da, eram sigur, sau ai un unchi, sau n-ai nici unul.“ Nu există la el nici urmă de ironie, e cel mai autentic sentimentalism; iată de ce efectul comic al piesei e infinit. Când verişoara lui îşi roagă tatăl să-l ierte pe presupusul Charles, el exclamă tulburat, cu lacrimi în ochi: „O, buna mea verişoară!“ N-a pierdut credinţa că în viaţă există, ca într-un roman, suflete nobile de femei, a căror resemnare sublimă nu poate decât să te facă să plângi. Această credinţă se trezeşte acum din nou împreună cu vechea sa exaltare.

Am zăbovit mai mult asupra lui Charles deoarece e un personaj care i-a reuşit atât de bine autorului, încât aş putea scrie despre el, concentrându-mă numai asupra replicilor sale, o carte întreagă. Poate credeţi că Emmeline e sentimentală, iar Charles, dimpotrivă, a înţeles ce e lumea? Nicidecum. Tocmai în asta constă infinitul haz al lui Scribe – în faptul că Charles e, în felul lui, tot atât de sentimental ca Emmeline, încât ambii se vădesc la fel de clar a fi discipoli ai mătuşii Judith.

Bătrânul Dervière, fiica lui şi Charles alcătuiesc laolaltă o lume cu totul fantastică, ruptă de viaţă, deşi în alt sens sunt doar personaje. Lumea aceasta trebuie văzută în raport cu realitatea, iar acest lucru se întâmplă prin domnul Rinville. Acesta e un tânăr educat care a călătorit în străinătate. Se află la vârsta la care ar părea potrivit să facă un pas decisiv pentru tot restul vieţii, căsătorindu-se. A chibzuit la asta şi şi-a îndreptat privirea asupra Emmelinei. Cunoaşte prea bine lumea pentru a fi exaltat, iar căsătoria lui e un pas bine chibzuit, pe care se decide să-l facă din mai multe motive. În primul rând, fata e bogată şi oferă perspectiva a cincizeci de mii de franci anual; în al doilea rând, între tatăl fetei şi tatăl său există o relaţie prietenească; în al treilea rând, a spus în glumă că o va învinge el pe frumoasa asta încăpăţânată; în al patrulea rând, e vorba într-adevăr de o fată demnă de a fi iubită. Acest motiv vine la urmă, fiind un adaos ulterior.

Am cercetat astfel, rând pe rând, forţele care se manifestă în piesă şi trecem acum la cercetarea modului în care trebuie să intre acestea în relaţie una cu alta pentru a trezi interesul dramatic. Aici vom avea lesne ocazia să-l admirăm pe Scribe. Pivotul piesei trebuie să fie Emmeline, nu încape nici o îndoială. Emmeline e oricum obişnuită să domnească, aşa că e firesc să domine şi piesa. Are toate însuşirile necesare pentru a deveni o eroină, însă

nu în mod substanţial, ci în sens negativ. E comică, iar din pricina ei, piesa devine o comedie. E învăţată să domnească, aşa cum îi stă bine unei eroine, dar cei asupra cărora domneşte sunt un tată naiv, slujitori etc. Are patos, însă, conţinutul acestuia fiind un nonsens, patetismul i-e în esenţă vorbărie; are pasiune, dar conţinutul acesteia fiind fantomatic, pasiunea i-e în esenţă nebunie; e înclinată spre visare, dar conţinutul acesteia nefiind nimic, visarea-i e, în esenţă, pălăvrăgeală; vrea să aducă pasiunii sale orice jertfă, adică vrea să jertfească totul pentru nimic. Ca eroină comică, e incomparabilă. La ea, totul se învârte în jurul unei iluzii, iar în afara ei totul se învârte, de asemenea, în jurul Emmelinei şi astfel în jurul iluziei sale. Vedem lesne cât de desăvârşit e comicul întregii structuri a piesei; privim la ea ca şi cum am privi într-un abis al ridicolului.

Iluzia Emmelinei constă, nici mai mult, nici mai puţin, în convingerea că îl iubeşte pe vărul ei Charles, pe care nu l-a mai văzut de când avea opt ani. Principalul argument prin care încearcă să-şi apere iluzia e următorul: prima iubire e adevărata iubire şi nu iubeşti decât o dată.

Ca apărătoare a valabilităţii absolute a primii iubiri, Emmeline e reprezentanta unei numeroase categorii de oameni. Aceştia consideră că e posibil să iubeşti mai mult decât o dată, însă prima iubire e esenţialmente diferită de oricare alta. Faptul nu poate fi explicat decât presupunând că un demon compătimitor a dăruit oamenilor un pic de poleială cu care să împodobească oarecum viaţa. Afirmaţia că prima iubire ar fi cea adevărată e foarte flexibilă, poate veni în multe feluri în ajutorul oamenilor. Dacă n-ai avut norocul de a poseda ceea ce-ţi doreşti, ai măcar dulceaţa primei iubiri. Dacă ai ghinionul de a iubi de mai multe ori, e vorba de fiecare dată de prima iubire. Pentru că afirmaţia e un sofism. Dacă iubesc a treia oară… abia iubirea mea de acum e cea adevărată, însă iubirea adevărată e cea dintâi iubire, *ergo* cea de-a treia mea iubire e prima iubire. Sofismul constă în faptul că termenului „primul“ i se dă în acelaşi timp un sens calitativ şi unul numeric. Când un văduv şi o văduvă îşi unesc destinele şi fiecare aduce cu sine câte cinci copii, ei îşi declară totuşi reciproc, în ziua nunţii, că iubirea aceasta e prima lor iubire. În romantismul ei ortodox, Emmeline ar privi o astfel de legătură cu dezgust, i s-ar părea o mincinoasă grozăvie, la fel de reprobabilă pentru ea precum, în Evul Mediu, căsătoria dintre un călugăr şi o călugăriţă. Ea înţelege afirmaţia în sens numeric şi într-un mod atât de conştiincios, încât e de părere că o impresie avută la opt ani e

decisivă pentru toată viața. În același mod înțelege și propoziția: „Nu iubești decât o dată.“ Dar această propoziție e la fel de sofistică și la fel de elastică. Lumea iubește de mai multe ori și neagă de fiecare dată valabilitatea iubirii precedente, susținând astfel adevărul propoziției: „Nu iubești decât o dată.“

Emmeline persistă în sensul numeric al acestei afirmații și nimeni nu poate să-i demonstreze contrariul, pentru că îi retrage simpatia oricui ar îndrăzni așa ceva. Va fi acum nevoită să învețe din experiență, iar experiența o contrazice. Întrebarea e cum trebuie să-l înțelegem pe autor în acest punct. Se dovedește că Emmeline îl iubește pe Rinville, nu pe Charles. Răspunsul la întrebare e decisiv pentru a putea stabili dacă piesa e comică în sens infinit sau moralizatoare în sens finit. După cum se știe, piesa se termină prin faptul că Emmeline se întoarce de la Charles la Rinville, îi întinde mâna și spune: „A fost o greșeală, am confundat trecutul cu viitorul.“ Dacă piesa ar fi moralizatoare în sens finit, așa cum se consideră în general, înseamnă că autorul a vrut să descrie în Emmeline o fată copilăroasă și extravagantă, care și-a pus în cap că nu-l iubește decât pe Charles, însă acum ajunge să vadă lucrurile limpede, fiind vindecată de boala ei și căsătorindu-se în mod rezonabil cu Rinville, și-l lasă pe spectator să spere ce poate fi mai bun în legătură cu viitorul ei: că va deveni o mamă și stăpână a casei destoinică etc. etc. Dacă aceasta e intenția autorului, *Prima iubire* se transformă dintr-o operă de maestru într-o piesă fără însemnătate scenică, presupunând, evident, că autorul a motivat întru câtva progresul Emmelinei. Întrucât lucrurile nu stau așa, piesa rămâne în întregul ei mediocră și suntem nevoiți să regretăm că au fost risipite în ea atâtea detalii strălucitoare.

Voi arăta acum că Scribe n-a motivat în nici un fel progresul Emmelinei. Rinville se hotărăște să se dea drept Charles. Reușește să o înșele pe Emmeline. Se identifică întru totul cu sentimentalismul lui Charles, iar Emmeline nu-și mai încape în piele de bucurie. Așadar, Rinville n-o impresionează prin persoana sa, ci prin hainele de duminică ale lui Charles. Însă, chiar dacă în locul unui Charles fictiv ar fi fost Charles cel real, chiar dacă el ar fi arătat ca Rinville, prin apariția acestui personaj tot n-ar fi apărut nici un motiv nou pentru iubire. Dimpotrivă, Emmeline îl iubește cu o iubire obiectiv matematică, pentru că el intră în congruență cu imaginea pe care și-a format-o ea însăși. De fapt, Rinville n-a făcut nici o impresie

asupra Emmelinei. Se vede cât e de neputincios şi din faptul că, atâta timp cât n-are inelul, ea nu-l iubeşte, iar când face rost de inel îl iubeşte din nou, de unde rezultă probabilitatea ca inelul acesta să fie magic pentru Emmeline: ea ar iubi pe oricine ar purta acest inel.[xxx] Când Emmeline află în fine că Charles e însurat, se hotărăşte să se mărite cu Rinville. În cazul în care acest pas ar fi în vreo privinţă semnul unei schimbări petrecute cu ea, ba mai mult: al unei schimbări în bine, ar însemna pe de o parte că Rinville a reuşit să-i placă prin propria sa amabilitate, care în piesă ar trebui considerată mai preţioasă decât a lui Charles, iar pe de altă parte ar însemna că i-a reuşit să risipească şi să limpezească încăpăţânarea ei teoretică privind valabilitatea absolută a primei iubiri. Lucrurile nu stau astfel nici într-o privinţă, nici în alta. Rinville joacă rolul lui Charles, iar ea nu-l place decât în măsura în care seamănă cu acesta. Însă imaginea pe care o are despre Charles nu e o măreaţă capodoperă a fanteziei, pe care n-o poate umple decât un personaj poetic, nu, pentru ea Charles cel ideal e recognoscibil printr-o mulţime de lucruri întâmplătoare, mai ales printr-un inel purtat pe deget. Rinville nu-i place decât prin asemănarea cu Charles şi el nu reuşeşte să dezvolte pentru sine virtuţi demne de iubire, prin care să o impresioneze pe Emmeline. Ea nu-l vede deloc pe Rinville, ci numai pe Charles al ei. Se află în punctul în care îl iubeşte pe Charles şi îl detestă pe Rinville, şi nu văzându-i hotărăşte care din ei e cel mai demn de a fi iubit, căci faptul e hotărât cu mult timp înainte. Când Charles joacă rolul lui Rinville, ea îl găseşte „respingător“. Spectatorul e nevoit să îi dea dreptate când judecă astfel, însă autorul nu pare să atribuie prea multă valoare acestui fapt; Emmeline ştie că e respingător mai înainte de a-l vedea, şi îndată ce l-a văzut îşi află confirmată această opinie. Autorul vrea mai degrabă să arate că judecata ei în legătură cu presupusul Rinville e arbitrară şi de aceea ne prezintă mereu o parodie a ei în judecata tatălui. Tatăl nu găseşte nimic atrăgător la presupusul Charles, în schimb îl consideră pe presupusul Rinville vrednic de iubire, în timp ce fiica procedează invers; tatăl vede lucrurile astfel pentru că aşa vrea el, iar fiica la fel. Spectatorul vede că Emmeline are dreptate, dar judecata ei rămâne o judecată arbitrară şi de aceea situaţia are atât de multă forţă comică.

Rinville nu reuşeşte să învingă teoria ei. Charles e căsătorit, deci pe el nu-l poate avea[66] decât dacă intră în conflict cu autorităţile. Emmeline se mărită cu Rinville din două motive, pe de-o parte pentru a se răzbuna pe

Charles, iar pe de alta pentru a-şi asculta tatăl. Aceste motive nu par să indice o schimbare a ei în bine. Dacă o face pentru a se răzbuna pe Charles, înseamnă că ea continuă să-l iubească pe acesta; motivul ține întru totul de logica romanelor şi de aceea nu putem s-o considerăm defel vindecată. Dacă o face spre a-şi asculta tatăl, înseamnă fie că sufletul ei a fost cuprins de un anumit sentiment de seriozitate, de regretul şi căința faptului că şi-a permis să-şi bată joc de propriul tată, care n-avea decât slăbiciunea de a fi prea bun cu ea, însă acest lucru ar fi în contradicție cu întreaga piesă, fie că ascultarea ei îşi are motivul într-o potrivire dintre voința tatălui şi capriciul ei, şi atunci ea e în continuare neschimbată.

În piesă nu pare a exista nici cel mai mic semn care să arate că alegerea lui Rinville e mai rezonabilă decât tot ce face Emmeline în rest. Esența Emmelinei e interminabila vorbărie, ea e în final la fel de vorbăreață ca la început; de aceea ne putem bucura fără rezervă de efectul comic al întregii piese, manifestat prin faptul că situația o contrazice mereu. Emmeline nu se schimbă în bine la sfârşitul piesei, la fel cum Erasmus Montanus[xxxi] nu se schimbă în piesa lui Holberg. E o prea mare teoreticiană, o prea bună dialecticiană (orice om care are o idee fixă e un virtuoz care cântă pe o singură coardă) pentru a se lăsa convinsă empiric. Charles a devenit necredincios, aşa că se mărită cu Rinville; însă conştiința ei romantică nu-i aduce nici un fel de mustrări. Dacă mătuşa Judith ar mai trăi, Emmeline ar putea ieşi liniştită în fața ei, îndrăznind să-i spună: „Nu-l iubesc pe Rinville, nu l-am iubit niciodată, îl iubesc numai pe Charles şi spun în continuare: nu iubeşti decât o singură dată, iar prima iubire e cea adevărată; dar îl respect pe Rinville, de aceea m-am măritat cu el, ascultându-mi tatăl“ (*cf.* Scena 14). Atunci Judith ar răspunde: „Foarte bine, copila mea, manualul îngăduie acest pas într-una din note. Aceasta spune: când îndrăgostiții nu se pot avea, se cuvine să trăiască liniştiți mai departe şi, chiar dacă nu sunt căsătoriți, situația lor va avea aceeaşi însemnătate ca şi cum s-ar fi luat, iar viața lor va fi la fel de frumoasă, trebuind considerată în toate privințele o viață dusă împreună. Ştiu asta din proprie experiență. Prima mea iubire a fost un seminarist, însă acesta n-a putut obține nici un post. A fost prima şi ultima mea iubire, eu am murit nemăritată, iar el fără post. În schimb, când una din părți îi devine necredincioasă celeilalte, cealaltă are voie să se căsătorească, dar cu condiția să o facă doar din respect.“

Când ai de ales între a reduce piesa lui Scribe la o bagatelă, susținând că

în ea se află ceva ce nu poate fi dovedit, şi între a te bucura de o operă de maestru, putând să explici totul, alegerea pare uşoară. Aşadar, piesa nu e moralizatoare în sens finit, ci comică în sens infinit; n-are nici un scop finit, fiind o nesfârşită glumă pe seama Emmelinei. De aceea, piesa nici nu se termină. Noua iubire pentru Rinville nefiind motivată decât printr-o confuzie, faptul de a face piesa să se termine e cu totul arbitrar. Atunci acesta este fie un defect al pesei, fie un merit al ei. Şi aici alegerea e uşoară. Când cititorul crede că piesa s-a terminat şi că el a obţinut astfel un punct sigur de sprijin, descoperă dintr-odată că, dimpotrivă, terenul pe care păşeşte nu e deloc sigur, ci precum capătul unei scânduri care basculează; călcând pe el, dă întreaga piesă peste cap. Se vădeşte o infinită posibilitate de confuzie, fiindcă Emmeline a devenit, datorită educaţiei sale realizate prin romane, *übergreifend*[xxxii] în raport cu orice situaţie reală. A învăţat că adevăratul Charles nu era Charles al ei, însă în curând, când Rinville devine Rinville, se va convinge că nici el nu-i acesta. Haina îl face pe om, iar ea nu vede decât haina romantică. Poate se va ivi un nou personaj care să semene cu Charles şi aşa mai departe. Dacă înţelegem astfel piesa, replica ei de la sfârşit e de-a dreptul profundă, în timp ce, în celălalt caz, mie unuia mi-e cel puţin imposibil să îi găsesc vreun sens. Emmeline indică astfel o schimbare de direcţie. Mai înainte iluzia ei se afla în urmă, în trecut, acum vrea să o caute în lume şi în viitor, fiindcă n-a renunţat la Charles cel romantic; dar indiferent dacă ea călătoreşte înainte sau înapoi, expediţia ei în căutarea primei iubiri poate fi comparată cu o călătorie pe care o faci de dragul sănătăţii, care însă, după cum se spune, se află întotdeauna la o staţie depărtare de tine.

Vom găsi de asemenea potrivit faptul că Emmeline nu dă nici un fel de explicaţie în legătură cu teoria ei, aşa cum i s-ar putea cere pe bună dreptate. Unui om care îşi schimbă religia i se cere o explicaţie, mai ales dacă e teoretician. Emmeline nu e o neiniţiată, ea a studiat destul de mult, are o teorie, datorită acesteia l-a iubit pe Charles, a stabilit afirmaţia că prima iubire e cea adevărată. Cum va ieşi din toate acestea? Dacă ar spune că nu l-a iubit niciodată pe Charles şi că Rinville e prima ei iubire, s-ar contrazice pe sine, crezând de fapt că Rinville e Charles. Dacă ar spune că prima iubire a fost doar un joc de copii şi că a doua iubire e cea adevărată, ar fi limpede că nu vrea decât să scape datorită unui sofism. Dacă ar spune: nu contează cifra, poate să fie numărul unu sau numărul doi, adevărata

iubire o recunoşti după cu totul altceva, ar trebui să întrebăm ce a găsit ea demn de iubit la Rinville, pentru că un observator atent nu descoperă nimic în afara faptului că a fost atât de politicos încât să joace rolul lui Charles spre a-i fi ei pe plac. Dacă piesa s-a terminat într-adevăr, trebuie să cerem pe bună dreptate explicații în legătură cu toate aceste lucruri. În schimb, dacă autorul consideră că piesa e infinită, ar fi nedrept să-i cerem Emmelinei o explicație, pentru că nici ea nu s-a lămurit încă în legătură cu acest subiect.

Interesul e stârnit, aşadar, de Emmeline şi de iluzia ei. E destul de uşor să creezi aici un conflict. Voi pune o clipă cele trei personaje – în afară de Charles – în raport unele cu altele pentru a vedea cât de departe putem ajunge în acest fel. Tatăl doreşte s-o vadă pe Emmeline măritată şi cu un venit sigur. Ea refuză orice propunere. În fine, el i-l propune pe tânărul Rinville, i-l recomandă mai călduros decât pe oricare altul, se străduieşte chiar să fie categoric. Emmeline mărturiseşte că iubeşte pe altcineva, şi anume pe Charles. Rinville soseşte, primeşte scrisoarea şi îi vine ideea să se dea drept Charles.

Până aici s-ar desfăşura piesa cu trei personaje, dar am pierde astfel una dintre cele mai hazlii situații: scena recunoaşterii. Mă folosesc de această ocazie pentru a arăta cum prezintă Scribe totul prin situație. Emmeline nu-şi revarsă niciodată sentimentalitatea într-un monolog, ci totdeauna în dialog şi-n situație. N-o auzim niciodată exaltându-se pentru Charles în singurătate. Abia când tatăl insistă e nevoită să se spovedească, fapt care contribuie la mai buna prezentare a sentimentalității sale. N-o auzim repetându-şi pentru sine amintirile de dragoste într-un monolog, faptul se întâmplă doar în cadrul unei situații. Simpatia îi spune îndată că Rinville e Charles şi cu el parcurge acum toate vechile amintiri. E greu de imaginat o situație mai plină de spirit. Rinville are experiența lumii şi cu ajutorul câtorva informații legate de starea de spirit a Emmelinei vede îndată că vărul ei Charles e doar o figură foarte nebuloasă şi mitică. Emmeline şi-a zugrăvit în închipuire un portret al lui Charles care se potriveşte tuturor, asemeni chipurilor pictate de unul dintre *die mehreren Wehmüler*[xxxiii], care se potrivesc oricărui ungur. Portretul lui Charles e la fel de abstract cum sunt acele *Nationalgesichter*[xxxiv] ale respectivului pictor. Acest portret şi câteva formule obişnuite, între care nu trebuie să uităm un cântecel, sunt rodul educației provenite din romane. Astfel, prefăcătoria lui Rinville e

înlesnită destul de mult şi îi reuşeşte de minune.

S-ar putea face o comedie fie şi numai folosind aceste trei personaje şi relaţia dintre ele. Rinville şi-a dat seama că, deşi, ca Rinville, era bine văzut de tată, e totuşi mult mai important să-i placă fetei, de care ascultă toţi cei din casa lui Dervière. Va continua, aşadar, să se dea drept Charles. Astfel, câştigă teren în familie şi are ocazia să intre în graţiile fetei. Poate conta pe ascendentul Emmelinei asupra tatălui ei şi, dacă ea a obţinut permisiunea tatălui, va trebui să o convingă pe fată cu pricepere, în aşa fel încât ea să nu-şi mai schimbe părerea din nou.

Vedem lesne imperfecţiunea acestui plan. Pentru a-şi fi determinat fiica să mărturisească taina, era nevoie ca Dervière să fi insistat foarte mult, pentru că altfel ar fi putut la fel de bine să i-o mărturisească încă de prima dată când i-a vorbit despre căsătorie. Aşadar, tatăl a avut multe motive să şi-l dorească pe Rinville drept ginere. Tensiunea creşte pe măsură ce el insistă şi devine tot mai neverosimil ca el să-şi dea acordul pentru măritişul cu Charles. Pe de altă parte, faptul că Emmeline se înşală trebuie să rămână verosimil din punct de vedere dramatic. Autorul a reuşit acest lucru prin faptul că Charles e aşteptat, iar intriga e elaborată astfel încât Emmeline povesteşte toate acestea, iar în clipa următoare îşi face apariţia presupusul Charles. Stânjeneala tatălui şi strădaniile lui de a ascunde sosirea lui Charles o conving şi mai tare că e vorba într-adevăr de Charles.

Voi adăuga acum cel de-al patrulea personaj, pentru a arăta cât de bun e planul şi cum o situaţie o depăşeşte pe alta în privinţa comicului.

Charles zoreşte să se întoarcă acasă asemeni fiului risipitor, vrea să se arunce în braţele unchiului, să scape de verişoară şi să obţină plata datoriilor. Dar pentru a dobândi toate acestea trebuie să vină incognito. Aproape toate situaţiile sunt o satiră deosebit de plină de spirit la adresa sentimentalităţii Emmelinei şi una la fel de plină de spirit la adresa mistificării lui Charles. Acesta se întoarce acasă plin de încredere în talentul său de a mistifica. Crede că el e cel care conduce intriga şi mistifică; totuşi spectatorul vede că mistificarea a început înainte ca Charles să apară, pentru că Rinville s-a dat deja drept Charles. Intriga îl acaparează pe Charles, mistificarea lui Rinville duce la mistificarea lui Charles, însă Charles crede că totul porneşte de la el. Acum piesa debordează de viaţă, iar încrucişarea situaţiilor e de o voioşie aproape nebună. De fapt, toate cele patru personaje se mistifică reciproc. Emmeline îl vrea pe Charles, Charles

vrea să scape de ea; Charles mistificatorul nu ştie că Rinville se dă drept Charles şi că încearcă în toate felurile să o cucerească pe fată în numele lui. Rinville nu se gândeşte că Charles, care se dă drept Rinville, îl discreditează în toate felurile; Dervière ține la Rinville, dar cel la care ține e de fapt Charles; Emmeline ține la Charles, dar cel la care ține e de fapt Rinville. Astfel, toată operațiunea se transformă în nonsens. Subiectul piesei e un nimic, iar ceea ce rezultă din piesă e tot nimic.

Emmeline şi Charles lucrează unul împotriva celuilalt şi totuşi ambii ajung la opusul a ceea ce voiau: ea ajunge să se mărite cu Rinville, iar el, care voia să mistifice, ajunge să trădeze totul.

În orice teatru în care se joacă *Prima iubire* se râde mult, desigur, dar îndrăznesc să asigur publicul iubitor de teatru că niciodată nu s-a râs destul. Dacă, spre a aminti o veche anecdotă[xxxv], aş spune despre un om care râde în hohote că ori e nebun, ori citeşte sau mai degrabă vede *Prima iubire*, nu cred că aş exagera. Uneori râzi de anumite lucruri şi regreți asta în clipa următoare, însă situațiile din această piesă sunt de aşa natură încât, pe măsură ce te adânceşti în ele, îți par tot mai ridicole şi mai nebuneşti. Întrucât situația însăşi e deosebit de ridicolă, replicile, care sunt şi în sine pline de spirit, par şi mai minunate.

Faptul că Scribe ştie să scrie replici e mult prea cunoscut spre a mai fi nevoie să-l pomenim. Îl admirăm pentru acest lucru, dar îl admirăm şi mai mult pentru virtuozitatea prin care ştie să le aplice situației, astfel încât ele să rezulte din situație şi în acelaşi timp să o explice. Dacă se întâmplă – ce-i drept, rareori – ca replicile sale să fie mai puțin potrivite, el e absolvit îndată datorită comicului lor. Trebuie totuşi să amintesc că nu vorbesc de toate piesele lui Scribe, ci doar de *Prima iubire*.

Adăugându-se cel de-al patrulea personaj, piesa dobândeşte tensiune dramatică. Nu trebuie să ne temem că materia piesei va duce lipsă de viață, ci mai degrabă că vitalitatea ei va fi prea debordantă şi nestăpânită pentru a putea fi ținută în frâu. Orice situație trebuie să aibă timpul său şi totuşi în ea trebuie să putem observa neliniştea interioară a piesei. Scribe e un maestru în această privință, fapt pe care-l voi demonstra acum, la sfârşit, prin parcurgerea fiecărei situații în parte. Cer iertare cititorului dacă scriu prea pe larg, motivul meu fiind admirația plină de invidie față de Scribe şi neîncrederea în cititor. Admirația mea plină de invidie față de Scribe îmi şopteşte că el nu e niciodată destul de bine înțeles; neîncrederea mea în

cititor vrea să mă convingă de faptul că în anumite pasaje nu vede tot. În general, lumea consideră comicul mai trecător decât tragicul; se amuză de el şi-l uită, în timp ce la tragic se întoarce adesea, cufundându-se în el. Comicul şi tragicul pot ţine fie de replică, fie de situaţie. Unii oameni zăbovesc cel mai mult asupra replicii, o ţin minte şi se întorc adesea la ea. Alţii zăbovesc mai mult asupra situaţiei şi o reconstituie în memorie. Cei din urmă sunt doar firile contemplative. Acestea nu vor nega faptul că o situaţie comică satisface la fel de mult intuiţia precum una tragică şi că atunci când e corectă te ispiteşte chiar mai mult să te adânceşti în ea decât cea tragică. Am auzit şi am citit multe tragedii, dar nu-mi amintesc decât replici izolate, iar acestea mă preocupă mai puţin, în timp ce în situaţie mă pot cufunda în tăcere şi pe de-a-ntregul. Voi da un exemplu. Când, în *Egmont* de Goethe, Klärchen află că Egmont a fost luat prizonier, ea iese înaintea olandezilor spre a le vorbi şi a-i convinge să se răscoale.[xxxvi] E convinsă că îi va emoţiona prin elocinţă, însă olandezii rămân olandezi, impasibili, şi nu se gândesc decât cum să plece de lângă ea. N-am reuşit niciodată să-mi amintesc măcar un cuvânt din replicile ei, însă situaţia mi-a rămas de neuitat din clipa în care am văzut-o prima dată. Ca situaţie tragică, e desăvârşită. Am putea crede că frumoasa copilă, poetică prin iubirea ei pentru Egmont şi însufleţită de gândul la el, ar putea să emoţioneze întreaga lume, dar nici un olandez n-o înţelege. Sufletul zăboveşte cu infinită jale asupra unei asemenea situaţii, dar el se odihneşte totuşi în ea, iar contemplarea e pe deplin liniştită. Situaţia comică persistă în mod similar în faţa contemplaţiei, dar în acelaşi timp reflecţia e în mişcare în forul interior, şi cu cât mai mult descoperă aceasta, cu atât mai infinită devine situaţia comică în sine, cu atât mai mult îl cuprinde ameţeala pe spectator, care totuşi nu poate înceta să-şi piardă privirea în ea.

Situaţiile din *Prima iubire* sunt tocmai de acest tip. Prima impresie pe care o stârnesc e ea însăşi comică, dar, când reproducem situaţiile în faţa intuiţiei, râsul devine mai liniştit, însă zâmbetul e mult mai transfigurat şi aproape că nu-ţi poţi lua gândul de la ele, pentru că e ca şi cum ar urma ceva şi mai ridicol. Această tăcută savurare a situaţiei, când o privim asemeni unui fumător care contemplă fumul, e poate necunoscută vreunuia dintre cititori. Nu e vina lui Scribe; dacă lucrurile stau astfel, cititorul însuşi e vinovat faţă de Scribe.

Dervière insistă din răsputeri ca Emmeline să se mărite cu Rinville,

aceasta îşi recunoaşte iubirea pentru Charles, mărturisind absolut nevinovata înţelegere pe care a avut-o cu acesta, reuşeşte prin vorbe bune să-şi convingă tatăl, care îi scrie o scrisoare de refuz lui Rinville; slujitorul e trimis cu scrisoarea; familia declară că nu-i acasă; Rinville îşi face apariţia. În loc să-i anunţe pe slujitorii de la parter, Lapierre a preferat să-şi tragă cizmele. Aşadar, Rinville poate să intre. În loc să-l facă pe Rinville să apară şi să se anunţe singur, Scribe a introdus aici o situaţie nu lipsită de comic şi care conţine o satirizare la fel de puternică a lui Dervière, ca şi a Emmelinei. Rinville a primit scrisoarea, o citeşte. Aici avem din nou o situaţie. Spre deosebire de atâtea alte cazuri în care o scrisoare e citită astfel încât atenţia să vizeze doar conţinutul ei, aici lucrurile stau altfel. Viitorul ginere primeşte scrisoarea de refuz chiar în casa lui Dervière. Rinville îţi face un plan; Dervière apare, iar Rinville se da drept Charles.

Avem aici o situaţie de un comic deplin. Desigur că nici un musafir nu-i e mai puţin bine-venit domnului Dervière decât Charles. Dar Rinville nu bănuieşte asta. Întreaga sa intrigă apare astfel ca o idee deosebit de nefericită. Situaţia nu se bazează pe faptul că Rinville se dă drept Charles, ci pe faptul că a făcut cea mai nefericită alegere cu putinţă, deşi el crezuse că a făcut cea mai bună alegere. Situaţia se mai întemeiază şi pe faptul că Dervière îl are în casă, fără să bănuiască, pe tânărul şi excelentul Rinville. Dacă privim acum replicile care sunt în sine potrivite din punct de vedere poetic, vom savura mereu şi mereu situaţia într-un grad mai înalt, pentru că ridicolul situaţiei pe care o alcătuiesc devine tot mai limpede. Rinville începe într-un stil sentimental şi patetic. Ar putea să pară îndoielnic dacă e adecvat. El nu-l cunoaşte prea bine pe Charles, deci nu poate şti care formă ar fi cea mai bună pentru a-l înşela. Are în schimb o idee despre casa lui Dervière şi îndrăzneşte să tragă de aici concluzii în legătură cu felul de a fi al celorlalţi membri ai acestei familii. În cazul în care considerăm începutul nepotrivit, nu putem totuşi nega faptul că Scribe repară această slăbiciune prin comicul replicilor şi bănuiala pe care o trezeşte la spectator în legătură cu Charles cel real. Partea nepotrivită constă în faptul că prima adresare a lui Rinville e atât de patetică, încât parcă s-ar teme că nu e bine-venit, în timp ce, judecând după întâmplările precedente, Rinville ar trebui să creadă, dimpotrivă, că e bine-venit. Rinville seamănă, aşadar, cam prea mult cu Charles cel real. Deşi altminteri prost, unchiul pare să-l înţeleagă foarte bine pe Charles, considerând că poate scăpa de el dându-i bani, şi-i

oferă şase mii de franci pe an în loc de trei mii câţi avea înainte. Ajungem astfel să ne gândim involuntar la Charles cel real. Acesta s-ar fi considerat nespus de norocos şi ar fi acceptat această ofertă cu bucurie. Întreaga scenă ar fi sfârşit atunci la fel de patetic precum începutul, iar Charles s-ar fi aruncat în braţele unchiului exclamând: „Da, legăturile naturii şi ale sângelui sunt sfinte!“ Lui Rinville însă toate acestea nu-i folosesc, iar el rămâne la tonul pe care-l avusese la început, la fel cum s-ar fi exprimat Charles dacă n-ar fi avut nevoie de cei şase mii de franci. Atunci, unchiul hotărăşte să-l ia cu binişorul şi să-l atragă de partea lui; îi explică foarte cinstit cum stau lucrurile şi ţine un discurs elogios despre Rinville, care, din pricina situaţiei, devine parodic. Situaţia îşi atinge apogeul când Dervière îi mărturiseşte lui Rinville că s-a gândit să recurgă la o înşelătorie prin care să-i facă Emmelinei cunoştinţă cu Rinville fără a-i da nimic de bănuit acesteia.[67] Contrastul e minunat. Dervière vrea sa recurgă la o viclenie, dar aceasta a fost deja elaborată de Rinville. Viclenia lui Rinville creează situaţia, iar în cadrul acesteia auzim replica lui Dervière. Dervière mărturiseşte el însuşi că nu e prea inventiv; viclenia lui e foarte simplă: oare Charles n-ar putea fi atât de bun încât să plece? Însă, dacă această viclenie i-ar fi reuşit, Dervière ar fi făcut cea mai mare prostie posibilă.

Dar Rinville nu pleacă; în schimb, apare Emmeline cu ştirea că un anumit domn Zacharias[xxxvii] vrea să-i vorbească tatălui ei despre Charles, care e aşteptat din clipă în clipă. Stânjeneala tatălui trădează totul, iar ea îl recunoaşte pe Charles. Autorul a câştigat mult din acest plan. Presupusul Charles îl întâlneşte mai întâi pe unchi; acesta trebuie considerat cel mai uşor de păcălit. Unchiul e prost, neliniştit la gândul că Charles urmează să vină şi de aceea foarte înclinat să creadă că întâmplarea aceasta întristătoare chiar a avut loc; nici cu gândul n-ar gândi că altcineva ar putea să se dea drept Charles. De aceea, faţă de el Rinville poate fi suficient de îndrăzneţ. În schimb, ar fi fost mult prea îndrăzneţ faţă de Emmeline, care e întotdeauna mult mai isteaţă. Se adaugă faptul că n-ar fi fost frumos ca Rinville să lase cu totul deoparte buna-cuviinţă, iar acest lucru ar fi fost la fel de puţin frumos din partea Emmelinei. Însă acum ea are, în stânjeneala tatălui, cea mai indubitabilă dovadă că e vorba de Charles. Recunoaşterea are loc în faţa tatălui, iar Rinville n-are nimic de făcut; în loc să fie atent la rolul său, poate sta liniştit, pentru că de acum Emmelinei i s-au deschis ochii. Într-un fel, ea îl obligă pe Rinville să fie Charles, aşa încât acesta n-

are nimic să-şi reproşeze, la fel cum nici ea nu are ce să-şi reproşeze, întrucât tatăl e cel care a făcut-o să-l ia drept Charles. Prin acest plan, autorul a făcut ca situaţia să fie plină de tact, astfel încât ea nu mai are nimic reprobabil şi devine o glumă nevinovată.

Situaţia nu e mai puţin comică decât cea precedentă. Dervière e cu totul deconcertat; şi totuşi el e cauza întregii încurcături şi l-a ajutat pe Rinville să depăşească dificultatea de a se da drept Charles faţă de Emmeline. Situaţia e de asemenea o parodie la cea precedentă; unchiul n-a putut să-l recunoască imediat. În schimb, ea poate. Emmeline explică acest lucru printr-un sentiment straniu pe care nici ea nu-l poate defini, dar care, asemeni unei voci, îi şoptise: „El e!“ (Această voce e desigur vocea tatălui care a trădat totul.) Ea explică totul prin simpatii pe care nu i le poate lămuri tatălui ei, însă i le poate explica foarte bine mătuşii Judith. Cine e acum cel mai inteligent – Dervière, care nu l-a recunoscut şi n-avea nici o bănuială, dar care acum îl recunoaşte, sau Emmeline, care l-a recunoscut îndată ? Cu cât privim mai mult, cu atât mai ridicol devine totul. Şi aici replica îl ajută din nou pe spectator să pătrundă ridicolul situaţiei. După replica Emmelinei, care spune că avusese un presentiment ciudat, urmează cea a lui Dervière: „Eu unul n-am bănuit nimic, iar dacă nu mi-ar fi spus pur şi simplu numele său…“ E o replică de aur. Atât de naturală şi de simplă; însă poate că doar unul din zece dramaturgi ar fi avut suficientă înţelepciune şi simţ al situaţiei spre a plasa o astfel de replică. Un dramaturg obişnuit ar fi atras întreaga atenţie asupra Emmelinei, pentru că în scena precedentă terminase deja problema recunoaşterii dintre Dervière şi Charles. Nu ar fi plasat aici această combinaţie, cu toate că ea contribuie la hazul situaţiei. E comic faptul că Emmeline îl recunoaşte îndată pe Charles în Rinville, dar prezenţa lui Dervière contribuie la ironia situaţiei. Acesta apare ca un nătărău care nu pricepe nimic. Şi totuşi, ce e mai uşor de explicat – că Emmeline a avut un presentiment – sau că Dervière n-a avut aşa ceva?

Urmează acum scena recunoaşterii, una dintre cele mai reuşite situaţii imaginabile. Hazul nu se bazează însă pe faptul că Emmeline îl confundă pe Rinville cu Charles. Astfel de confuzii se întâlnesc în mod curent în teatru. O confuzie se bazează pe o asemănare reală, fie că individul nu e conştient de ea, fie că a creat-o el însuşi. Dacă lucrurile ar sta astfel aici, Rinville ar fi trebuit să ştie întru câtva, după ce a trecut examenul, cum

arată Charles; pentru că Charles ar trebui să semene oarecum cu el. Dar nu aşa stau lucrurile aici; o astfel de concluzie ar fi o nerozie. Hazul constă în faptul că Emmeline recunoaşte în Rinville pe cineva pe care nu-l cunoaşte de fapt. Nu constă în faptul că îl recunoaşte pe Rinville, ci în acela că se dovedeşte că nu-l cunoaşte pe Charles. Ceea ce i s-a întâmplat lui Rinville i s-ar fi putut întâmpla, în circumstanţe asemănătoare, oricărui bărbat; ea ar fi luat pe oricine drept Charles. Îl confundă pe Rinville cu un bărbat pe care nu-l cunoaşte; acesta e, fără îndoială, un tip de confuzie foarte comic. De aceea, această situaţie capătă un mare grad de verosimilitate, pe care, pesemne, cu greu l-ar fi putut avea în alte condiţii. Rinville e şi el păcălit, întrucât crede că a înaintat cu un pas. Charles al Emmelinei e de fapt un X, un *desidératur*[xxxviii] şi vedem aici, limpede ca lumina zilei, un fenomen altminteri tăinuit, şi anume felul în care se comportă o mică domnişoară când îşi formează un ideal. Şi totuşi, ea l-a iubit pe Charles timp de opt ani şi nu vrea să iubească niciodată pe altcineva.

Dacă întâlnim uneori câte o replică aparent mai puţin corectă din punct de vedere psihologic, Scribe rezolvă totul printr-un cuvânt de spirit. Astfel e şi replica lui Rinville: „Slavă Domnului, mă temeam că am mers mai departe decât vreau“.[xxxix]

Emmeline îl recunoaşte, aşadar, pe Charles sau mai degrabă îl descoperă. În timp ce Rinville nu află prea curând, aşa cum s-ar fi putut presupune, cum arată Charles, Emmeline află acest lucru, iar faptul că nu-l ştiuse dinainte e o soluţie foarte inteligentă. Situaţia e atât de nebunească, încât nu ştii dacă Rinville o înşală pe Emmeline sau dacă ea îl înşală pe el; pentru că el e într-un anumit sens înşelat, în măsura în care crezuse că există un Charles real. Însă infinita poantă constă în faptul că scena aceasta e o scenă a recunoaşterii. Aşadar, situaţia e la fel de absurdă cum ar fi replica unui om care nu şi-a văzut niciodată imaginea şi care, zărind-o prima dată într-o oglindă, ar spune: „Mă recunosc numaidecât.“

Emmeline şi presupusul Charles au ajuns, în procesul recunoaşterii, tocmai în punctul unde fuseseră întrerupţi odată cu plecarea lui Charles – când unchiul îi întrerupe din nou prin prezenţa lui. A luat de la domnul Zacharias informaţii nu tocmai plăcute despre Charles. Acestea se întorc acum contra lui Rinville. Situaţia e în esenţă aceeaşi ca şi cea precedentă, dar vom vedea ce a câştigat autorul. Afacerile lui Charles sunt de aşa natură încât, dacă ar fi povestite direct, ar strica impresia generală a piesei. E

important să li se dea o tentă uşuratică pentru a nu părea prea grave. Autorul a reuşit acest lucru în două feluri. Prima relatare despre viaţa lui Charles are loc în scena 9. Aici e vorba de Rinville care s-a dat drept Charles – şi toate se întorc contra acestuia. Atenţia spectatorului e deviată de la detaliile povestirii asupra confuziei; în locul detaliilor, nu să ne mai gândim decât la glume proaste în general şi la stânjeneala lui Rinville, iar partea comică constă în faptul că se cer informaţii mai detaliate tocmai de la acesta. Povestea completă o aflăm chiar din gura lui Charles în Scena 16, dar să nu uităm că Charles se dă drept Rinville. Lucruri care ar părea prea grave sau prea obraznice dacă ar fi povestite de Charles în nume propriu primesc acum o nuanţă comică şi aproape voioasă prin faptul că el le povesteşte ca şi cum ar fi Rinville, folosindu-se de incognito pentru a face povestirea să devină cât mai fantastică. Dacă şi-ar fi istorisit viaţa la persoana întâi, i s-ar fi cerut să fie conştient de faptele sale şi ar trebui considerată cât se poate de imorală lipsa unei astfel de conştiinţe. În schimb, povestind totul din punctul de vedere al unei alte persoane, ba chiar cu scopul de a o speria pe Emmeline, nuanţele fantastice ale povestirii sale apar dublu justificate din punct de vedere poetic.

Aţadar, Dervière a primit nişte informaţii, iar presupusul Charles nu e în stare să le corecteze sau să le completeze. Emmeline observă acum că „el nu mai e acelaşi“. Cam repede, după ce mai înainte tocmai se convinsese pe deplin că e cel dinainte. Aici, Emmeline se dovedeşte a fi în elementul ei; tot ce spune e vorbărie. Replicile însele trebuie privite mai îndeaproape, pentru că ne dau ocazia de a ne bucura şi mai mult de situaţie, care e luminată în tot ridicolul ei dintr-un nou unghi. Simplul sunet al cuvântului „acelaşi“ are efectul unui ingredient nou şi stimulator în nebunia situaţiei, şi fără să vrei îţi vine să râzi, pentru că ajungi să te întrebi involuntar: care acelaşi? Acelaşi cu cel care s-a dat pe faţă în scena în care fusese pus la încercare. Nu poţi să nu te gândeşti cât de imperfectă a fost acea probă. Care acelaşi? Acelaşi cu Charles, pe care ea nu-l cunoştea. Se mai adaugă faptul că, atunci când spun despre cineva că e sau nu e acelaşi, pot da acestei afirmaţii un sens exterior sau lăuntric, referitor la felul în care arată sau la esenţa sa interioară. Am putea presupune că ultima e de o deosebită importanţă pentru îndrăgostiţi. Însă acum observăm că examinarea lui Charles nu se referise deloc la aceasta şi totuşi el fusese considerat acelaşi. Emmeline ajunge să se întrebe doar întâmplător dacă nu cumva Charles şi-a

schimbat caracterul, iar acum descoperă că el nu mai e acelaşi. Negarea faptului că el ar fi acelaşi din punct de vedere moral conţine de asemenea o afirmare a faptului că el ar fi acelaşi în toate celelalte privinţe. Dar Emmeline explică mai exact ce vrea să spună. Pentru ea, dacă Charles nu mai e acelaşi, nu e din cauză că a devenit un risipitor şi poate chiar mai rău de atât, ci pentru că el nu-i destăinuie totul, aşa cum era obişnuită. Aceasta e, desigur, una din ideile ei provenite din romane şi trebuie mai degrabă înţeleasă în sensul că Emmeline a fost obişnuită să-i povestească tot felul de fleacuri, ca în scena recunoaşterii. Charles fusese obişnuit să-i mărturisească totul; ea nu ştie acest lucru din experienţă, ci din romane, unde se spune că îndrăgostiţii n-ar trebui să aibă nici un fel de secrete. Dacă Charles ar fi fost un puşcăriaş evadat, faptul n-ar fi tulburat-o cu nimic atâta vreme cât el i-ar fi satisfăcut curiozitatea erotică, mărturisindu-i acest lucru. Încercarea Emmelinei de a se convinge de identitatea lui Charles prin cercetarea caracterului trebuie, aşadar, considerată o nerozie care, pe de o parte, îi lămureşte întreaga fire şi pe de alta, tot restul conduitei sale prosteşti. De aceea, ea renunţă în aceeaşi clipă la acest mod de a gândi şi găseşte în curând o dovadă mult mai sigură că nu mai e acelaşi, descoperind că el nu mai are inelul. Acum nu-i mai trebuie nici o altă mărturie împotriva lui. De aceea recunoaşte că el ar fi putut face orice, chiar şi cele mai nebuneşti lucruri, sau, cu alte cuvinte, că s-ar fi putut schimba oricât, dar tot acelaşi ar fi rămas, în schimb, faptul că nu mai are inelul e o mărturie împotriva lui. Emmeline se remarcă printr-un mod cu totul particular de gândire abstractă. Însă ceea ce îi rămâne din această abstracţie nu e atât fiinţa pură a lui Charles, cât inelul. Emmeline trebuie considerată duhul inelului, supusă celui care „poartă inelul pe deget“[xl].

Lapierre anunţă un nou vizitator străin. Toată lumea crede că e vorba de Rinville. Emmeline primeşte ordinul de a se găti şi exclamă: „Ce plictiseală! Să merg să mă gătesc de dragul unui bărbat străin pe care nu pot să-l sufăr, ştiu asta dinainte!“ Prin această replică, spectatorului i se atrage atenţia din timp asupra ironiei uneia dintre situaţiile următoare. În general, Emmeline poate fi măgulită, pentru că e copilul răsfăţat al ironiei. Aceasta ascultă de ea întotdeauna, dar apoi îşi bate joc de ea. Emmeline îşi doreşte ca presupusul Charles să fie un tânăr frumos, ironia o ascultă; Dervière nu-l vede astfel şi e înşelat, în timp ce fiica sa poartă laurii victoriei; totuşi ea e cea mai păcălită. Îşi doreşte ca presupusul Rinville să fie un bărbat pe care

nu-l poate suferi, în ciuda faptului că tatăl ei îi spune că e vorba de un tânăr minunat. Ironia ascultă din nou de ea, însă în aşa fel încât o păcăleşte.

Scena 11 e un monolog al lui Rinville. S-ar părea că acest monolog ar fi trebuit lăsat la o parte, întrucât efectul său deranjează în toate privinţele. Ar fi fost suficient ca Rinville să fie lăsat singur, astfel încât să fie cel dintâi care îl întâlneşte pe Charles, iar monologul lui ar fi putut fi scurtat. Atunci n-ar fi rămas fără efect. El ar putea suna, cu vorbele autorului, astfel: „Bravo! Lucrurile merg minunat! Certat cu tatăl, certat cu fata, trebuie să recunosc că e un plan reuşit.“ Un astfel de monolog ar conţine un fel de reflecţie obiectivă asupra cursului piesei. În cazul în care autorul ar considera că e necesar să lungească puţin monologul pentru a-i da lui Charles timp să sosească, l-ar putea face pe Rinville să râdă un pic de sine însuşi recunoscând că, până la urmă, ar fi fost mai înţelept să se prezinte sub propriul nume şi că e caraghios să fii transformat din rău în tot mai rău, pe măsură ce sosesc noi depeşe despre Charles. Atunci, cel mai bine ar fi fost să-i întrerupă aceste consideraţii printr-o replică a lui Charles din culise. Din felul în care se termină la Scribe monologul, simţim prea acut că de-acum acest monolog s-a sfârşit şi că trebuie să sosească o nouă persoană. Dacă monologul lui Rinville ar fi fost întrerupt astfel, întreruperea ar fi aruncat o nouă lumină asupra grabei de aventurier a lui Charles, asupra modului său inoportun de a-şi face apariţia, mod prin care se remarcă de fiecare dată, precum şi asupra prostiei gâfâite prin care autorul i-a caracterizat atât de inegalabil primele replici.

Dar acest lucru e mai puţin important. Principalul defect al acestui monolog e că operaţia la care face aluzie Rinville se dovedeşte a fi vorbă goală, o mişcare complet fictivă. Rinville declară că nu mai joacă rolul lui Charles doar de dragul amuzamentului. Dar nici n-a făcut-o vreodată, ba chiar a oferit el însuşi la început trei motive solide pentru care doreşte să se însoare cu Emmeline. Apoi declară că vrea s-o împiedice pe Emmeline să-l confunde cu Charles, vrea să se convingă de faptul că îl iubeşte pe el şi nu amintirea lui Charles. Acest fapt e deosebit de important pentru întreaga piesă, pentru că astfel se decide ceea ce am explicat mai sus, şi anume răspunsul la întrebarea dacă piesa e moralizatoare în sens finit sau comică în sens infinit.

Planul său trebuie să urmărească manifestarea propriei sale amabilităţi prin persoana lui Charles. Însă acest lucru nu se întâmplă, iar dacă s-ar fi

întâmplat, piesa ar fi fost cu totul altfel. La Emmeline, toate se învârt în jurul inelului, când el apare cu acesta în Scena 15, ea îl iartă, recunoaşte că e acelaşi etc. În general, Rinville nu trebuie considerat un personaj poetic de dragul efectului total al piesei, acest lucru neputând fi demonstrat nici din puţinele informaţii pe care le obţinem despre el. E un bărbat ajuns la maturitate şi înzestrat cu discernământ, care are motive temeinice pentru ceea ce face. De aceea, asupra sa cade uneori o lumină comică, vădindu-se că motivele sale temeinice şi raţiunea nu-l pot ajuta decât în mică măsură să prindă o astfel de gazelă romantică şi june. Chiar dac-ar fi un om absolut demn de a fi iubit şi un pericol absolut pentru inima unei fete, tot n-ar avea nici o putere asupra Emmelinei, ea nefiind vulnerabilă; n-o impresionează decât intrând în atingere cu ideea ei fixă şi prin stăpânirea inelului. Dar, cum interesul principal al piesei i-ar neutraliza calităţile reale, cele care-l fac demn de iubire, e nepotrivit să le accentuezi, drept care autorul nici n-a procedat astfel, cu excepţia acestui monolog. În scena în care Rinville are cel mai mult de-a face cu Emmeline, evident că nici nu poate fi vorba de vreun prilej de a-şi dezvolta aceste calităţi care-l fac demn de iubire. Când o tânără simte o înclinaţie atât de puternică spre un bărbat cum simte Emmeline faţă de el, oferindu-i ocazia de a se strecura în inima ei, Rinville ar trebui să fie un mare nătărău dacă nu i-ar veni în ajutor. Aşadar, această scenă, departe de a fi considerată o scenă menită să arate calităţile lui Rinville, ar trebui mai degrabă înţeleasă ca una care-l pune într-o lumină oarecum comică. După câte se pare, Rinville e un om al raţiunii; în monologul precedent şi-a dat oarecum importanţă, sugerându-i spectatorului, precum şi prietenilor săi din Paris, că el e bărbatul în stare să domesticească o asemenea domnişorică. Acest lucru îi reuşeşte într-adevăr, dar, dacă prietenii săi din Paris ar putea să vadă cum au mers lucrurile, n-ar avea deloc ocazia să-i admire talentul. Raţiunea îl învaţă că ar putea să se dea drept Charles. În privinţa asta trebuie să-i dăm dreptate. Dar, după ce s-a întâmplat acest lucru, iar el trebuie să arate cât de demn e de a fi iubit, încât am putea crede că are multe de făcut pentru asta, se dovedeşte că n-are absolut nimic de făcut, pentru că Emmeline cea iute de picior se grăbeşte să se întoarcă la amintirile copilăriei, luându-l pe domnul Rinville cu ea; orice bărbat care nu e complet nătărău ar putea să dea dovadă de aceeaşi măiestrie ca şi Rinville.

Cele expuse aici în legătură cu persoana lui Rinville sunt, în opinia mea,

de o importanță absolută pentru întreaga piesă. Nu trebuie să existe în ea nici un personaj şi nici o relație scenică în stare să ridice pretenția de a supraviețui pieirii la care ironia condamnă totul de la început. La căderea cortinei totul e uitat; nu rămâne nimic; nu vedem şi nu auzim decât un singur lucru, un râs, care asemeni sunetelor naturii, nu vine de la un singur om, ci e un limbaj al forței lumii, această forță fiind ironia.

Charles îşi face apariția şi se întâlneşte cu Rinville. Comicul situației constă în faptul că Charles, această minte intrigantă, soseşte prea târziu, nu doar în raport cu domnul Zacharias, ci mai ales în raport cu intriga piesei. Replicile lui sunt şi aici, ca pretutindeni, magistrale şi nu doar caracteristice lui, ci şi adaptate situației. Rinville îl sfătuieşte pe Charles să se dea drept Rinville. După ce a sugerat această idee, Charles, care nu suportă să ia lecții de la altul când e vorba de o mistificare, îl întrerupe şi pretinde că el e cel care a inventat totul. Dar curând după aceea se dovedeşte că el nu e în stare să întrevadă nici cel mai mic detaliu; nu s-ar fi gândit nici la inel dacă Rinville nu i-ar fi atras atenția asupra acestuia. Rinville primeşte inelul.

Charles se prezintă familiei drept Rinville, iar primirea lui e condiționată de acest lucru. Dervière îl găseşte mai tânăr şi mai frumos decât pe Charles, Emmeline consideră că e respingător, dar ambele verdicte sunt la fel de neîntemeiate şi am putea îndrăzni să credem că Emmeline nici nu s-a obosit să se uite la el şi ştie totul datorită unei inspirații. Cu tatăl, lucrurile stau la fel. De aceea, situația conține o profundă satiră la adresa lui Charles, care pune probabil această primire favorabilă pe seama propriei sale îndemânări, sperând că totul îi va reuşi atâta timp cât rămâne incognito.

Urmează un monolog în care Emmeline îşi întreabă inima şi descoperă că nu-l va uita pe Charles niciodată, dar se va căsători cu Rinville.

Rinville vine să-şi ia rămas-bun şi să-i dea inelul. Se împacă din nou. Cunoaştem deja aceste situații.

Acum urmează cea mai strălucită situație din toată piesa. Asupra ei pluteşte un nimb, o aureolă, şi ea are o solemnitate atât de mare, încât aproape că ne-am putea dori să o vedem în fundal pe mătuşa Judith asemeni unui duh care priveşte în jos spre cei doi discipoli ai săi. Emmeline hotărăşte să i se destăinuie presupusului Rinville şi să-i spună totul. Această situație îi pune pe Emmeline şi Charles pe de-a-ntregul în lumină. Fidelitatea Emmelinei devine parodie pură. Nu vrea să renunțe la el cu nici un preț, nu se sperie nici de foc, nici de apă, iar stânjeneala lui Charles

devine tot mai mare, întrucât el doreşte să scape de ea. O astfel de fidelitate e cu totul la locul ei, pentru că o mică domnişoară cum e Emmeline are întotdeauna obiceiul de a fi cea mai fidelă atunci când iubitul vrea să se despartă de ea. Charles, care, aflând că domnul Zacharias nu-i informase despre partea cea mai rea[xli], fusese sigur că va putea să se salveze din toată încurcătura prin propria îndemânare, devine acum cel care trădează totul. Ocazia e mult prea ispititoare. Poate deveni trubadurul propriei sale vieţi şi speră să scape astfel de verişoară. Am amintit deja mai sus că în acest fel situaţia devine mai puţin gravă, iar rătăcirea lui Charles dobândeşte o nuanţă comică. Ne facem o limpede idee despre uşurătatea şi tulburarea sa spirituală, dar nu ne indignăm, cum am face-o dacă ar povesti totul în acelaşi fel la persoana întâi, şi totuşi presimţim că până la urmă tot o va face. Bănuim acest lucru, dar nu-l auzim. Însă Charles nu rezolvă nimic, doar se măguleşte pe sine. Fidelitatea Emmelinei nu cunoaşte limite. În cele din urmă, Charles mărturiseşte că e însurat. E incredibil cu câtă siguranţă ştie autorul să o ironizeze pe Emmeline. Ea aude că e căsătorit şi e cuprinsă de furie. Vreun spectator ar putea crede că motivul supărării ei pe Charles e că a aflat acum toate faptele lui rele. Nicidecum, dragă prietene! O înţelegi greşit. L-ar lua pe Charles oricum, numai să-l poată avea. Dar el e căsătorit. I s-ar fi părut, ce-i drept, acceptabil ca el să nu se fi uitat timp de opt ani la nici o altă fată, ci doar să fi privit conştiincios luna. Dar ştie să treacă peste astfel de lucruri. N-are decât să fi sedus zece fete, tot l-ar lua, l-ar lua *à tout prix*[xlii], însă dacă e căsătorit nu-l poate lua. *Hinc illae lacrymae.*[xliii] Dacă n-ar fi fost aceasta opinia autorului, el ar fi pus-o pe Emmeline să-l întrerupă pe Charles ceva mai devreme. Charles i-a explicat că a fost expus multor urmăriri din partea sexului frumos, că a avut numeroase aventuri galante şi că poate a mers uneori prea departe cu amabilitatea. Ea nu-l întrerupe, îi promite să facă totul pentru a-i facilita împăcarea cu tatăl ei şi pentru a-l lua de bărbat; dar când îşi dă seama că nu-l poate avea (îndată ce aude că e însurat) se vădeşte limpede că nu e ea aceea care să uite să dea alarma în tabără. Charles începe să povestească despre Pamela, iar ea îl ascultă liniştită. Urmează cumplita ştire că e însurat, iar regatul Norvegiei se sfărâmă.[xliv]

Profunda ironie a acestei situaţii rezidă în invincibila fidelitate a Emmelinei, care nu vrea cu nici un preţ să renunţe la Charles, întrucât ar însemna să renunţe la viaţă, precum şi în stânjeneala tot mai mare a lui

Charles, care nu poate să scape de ea. Întreaga scenă seamănă cu o licitație, în care Charles cel ideal e adjudecat Emmelinei. În fine, totul se sfârşeşte în punctul în care se arată că Emmeline nu-l poate lua pe Charles, iar acesta nu poate scăpa de neroziile pe care le-a făcut.

Emmeline strigă, tatăl vine şi promite că n-o să-l ierte pe Charles niciodată.

Acum apare presupusul Charles. Emmeline l-a rugat pe tată să nu se aprindă prea tare, fiindcă vrea să-l facă să mărturisească ea însăşi. Şi aici, ca pretutindeni, trebuie să admirăm tactul autorului. Pentru că scena trebuie să devină ridicolă, iar situația, ironică atunci când vedem la presupusul Rinville efectul pe care tunetele şi fulgerele ei ar fi trebuit să-l aibă asupra presupusului Charles; Charles cel real are plăcerea de a fi de față în timp ce e executat *in effigie*[xlv]. Dacă autorul l-ar fi pus pe Dervière să țină acest discurs, ar fi fost o nedreptate poetică. Unchiul a fost binefăcătorul lui Charles şi poate avea justa pretenție de a nu fi păcălit de Charles. Ce-i drept, unchiul nu-i la fel de deştept ca tânăra, însă binefacerile sale de-a lungul multor ani îi conferă un cu totul alt avantaj față de Charles decât o promisiune neglijentă de căsătorie, cum e cea pe care i-a făcut-o Emmelinei. Însă, pentru că în rest tot ce spune Emmeline se dovedeşte a fi vorbărie goală, inclusiv în ceea ce priveşte promisiunea de căsătorie, faptul că filipica[xlvi] ei se arată a fi la fel e cât se poate de potrivit. Vechea ei iubire pentru Charles e vorbă goală, noua iubire pentru Rinville e de asemenea vorbă goală, visătoria ei, vorbă goală, iar supărarea ei la fel; încăpățânarea îi e vorbă goală, iar bunele intenții, tot vorbă goală.

Aşadar, Emmeline îşi revarsă furia, iar presupusul Rinville parodiază efectul discursului ei prin expresia şi gesturile lui Charles cel real. Situația ajunge la apogeu când Emmeline mărturiseşte că l-a iubit într-adevăr pe Charles. Aici, confuzia e deplină. Deoarece bărbatul iubit timp de opt ani bătuți pe muchie este, conform propriei mărturisiri, Rinville, în care Emmeline l-a recunoscut îndată pe Charles, cu ajutorul simpatiei, despre care s-a convins mai apoi că nu mai e acelaşi, dar pe care l-a recunoscut totuşi curând datorită inelului.

În fine, confuzia e risipită. Se dovedeşte că s-a ales cu Rinville în loc de Charles. Cu asta, piesa a luat sfârşit – sau mai bine zis n-a luat sfârşit. Am arătat acest lucru deja mai devreme, iar aici vreau doar să mai lămuresc spusele prin câteva cuvinte. Dacă intenția piesei e de a arăta că Emmeline a

devenit o fată rezonabilă, care alegându-l pe Rinville a procedat cum trebuie, atunci accentul întregii piese e pus greşit. Pentru că atunci ne-ar interesa mai puţin să aflăm cum a păţit-o Charles. Am cere în schimb informaţii despre calităţile care îl fac pe Rinville demn de a fi iubit. Din faptul că Charles a devenit un dezmăţat nu rezultă defel că ar trebui să-l ia neapărat pe Rinville, dacă nu vrem să-l coborâm pe Scribe la nivelul unui cârpaci de dramaturg, care respectă convenienţa scenică în urma căreia orice fată trebuie să se mărite, iar când nu-l poate avea pe unul, trebuie să-l ia pe celălalt. Dacă însă înţelegem piesa cum am înţeles-o eu, gluma e lipsită de orice intenţie moralizatoare, hazul, infinit, iar comedia e o operă de maestru.

Cortina cade, piesa a luat sfârşit, nimic n-a rezistat, iar contemplaţiei nu-i rămân decât marile contururi din care se arată fantasticul *Schattenspiel*[xlvii] al situaţiei, dirijat de ironie. Situaţia nemijlocit reală e situaţia ireală în spatele căreia se arată o nouă situaţie, în spatele căreia apare alta nu mai puţin greşită şi tot aşa. În situaţie, auzim replicile care se arată a fi cele mai absurde, atunci când sunt cele mai rezonabile; când situaţia se îndepărtează, o urmează şi replica, din ce în ce mai lipsită de sens, în ciuda caracterului ei rezonabil.

Pentru a savura cu adevărat în mod contemplativ ironia acestei piese, ea nu trebuie citită, ci văzută; trebuie văzută mereu şi mereu, iar când ai norocul de a fi contemporan cu cele patru mari talente scenice care contribuie, în teatrul nostru, la revelarea şi sugerarea transparenţei situaţiei, desfătarea va deveni tot mai mare de fiecare dată când o vezi.

Oricât de spirituale ar fi replicile din această piesă, lumea tot le va uita, în schimb situaţiile sunt imposibil de uitat odată ce le-ai văzut. Dacă ţi-au devenit familiare, vei învăţa să fii recunoscător reprezentării scenice când vezi piesa data viitoare. Nu pot aduce laudă mai mare reprezentării acestei piese decât spunând că e atât de perfectă, încât devii nerecunoscător primele dăţi când o vezi, pentru că ceea ce capeţi e piesa, nici mai mult, nici mai puţin. Cunosc un filozof mai tânăr[xlviii] care mi-a ţinut cândva o prelegere despre o parte din doctrina despre esenţă. Totul era atât de uşor, de simplu, de natural, încât atunci când a terminat aproape că am dat din umeri spunând: „Asta-i tot?“ Însă, ajuns acasă şi vrând să reproduc operaţiile logice, s-a dovedit că băteam pasul pe loc. Atunci am observat că lucrurile stau altfel, simţind cât de mare fusese virtuozitatea lui, cât îmi era

de superior; mi s-a părut aproape o bătaie de joc faptul că îşi făcuse treaba atât de bine, încât devenisem nerecunoscător. Fusese un artist filozofic; cum i s-a întâmplat lui li se întâmplă tuturor marilor artişti, inclusiv lui Dumnezeu.

Ceea ce mi s-a întâmplat cu prietenul meu filozof mi s-a întâmplat şi cu reprezentarea *Primei iubiri*. Acum, după ce am văzut-o jucată în repetate rânduri, inclusiv pe alte scene, am devenit cu adevărat recunoscător artiştilor noştri scenici. Dacă ar trebui să prezint unui străin scena noastră teatrală, l-aş duce la teatru când se joacă această piesă şi, presupunând că ştie deja piesa, i-aş spune: contemplă-l pe Frydendahl, apoi ia-ţi ochii de la el, închide-i, evocă-i imaginea, trăsăturile acestea nobile şi pure, atitudinea sa mândră şi felul în care aceasta poate stârni râsul; deschide ochii din nou şi priveşte-l iar pe Frydendahl şi contempl-o pe doamna Heiberg, pleacă-ţi ochii, pentru că drăgălăşenia Emmelinei ar putea fi periculoasă, ascultă aleanul acestei voci sentimentale, insinuările capricioasei copile, şi chiar de-ai fi uscat şi ţeapăn ca un contabil, tot va trebui să zâmbeşti. Deschide ochii: cum e posibil? Reia aceste mişcări atât de repede, încât să se petreacă aproape în aceeaşi clipă, şi vei avea o idee despre ce ţi se oferă. Un artist nu poate schiţa nimic fără ironie, iar un artist scenic nu produce ironia decât prin contradicţie, pentru că schiţa e prin definiţie superficială, iar când nu se cere zugrăvirea unui caracter, arta constă în a te preface într-o suprafaţă, ceea ce pentru jocul scenic e un paradox pe care doar puţini pot să-l desluşească. Un comic nemijlocit n-ar putea niciodată să-l joace pe Dervière, pentru că Dervière nu e un caracter. Esenţa Emmelinei e contradicţia; de aceea ea nu poate fi reprezentată în mod nemijlocit. Trebuie să fie drăgălaşă, pentru că altfel efectul întregii piese e risipit; drăgălăşenia ei nu trebuie afectată, pentru că atunci efectul total al piesei ar fi în alt sens pierdut. Priveşte-l pe Phister, aproape că ţi se face rău când îţi fixezi privirea asupra insipidei şi infinitei prostii întipărite pe chipul său. Şi totuşi nu e vorba de o prostie nemijlocită, privirea lui are ceva visător, care în nerozia sa aminteşte de un trecut. Nimeni nu se naşte cu asemenea chip, el are o istorie. Îmi amintesc că, în copilărie, guvernanta mi-a explicat că nu trebuie să mă strâmb şi, ca un avertisment, pentru mine şi alţi copii, mi-a povestit o istorie despre un bărbat cu faţa schimonosită care purta singur vina acestei urâţiri, întrucât se strâmba tot timpul. S-a întâmplat că s-a schimbat vântul, iar omul a rămas cu faţa strâmbă. O astfel de faţă strâmbă

ne arată Phister; se mai văd pe ea urme ale grimaselor romantice, dar, când vântul şi-a schimbat direcţia, faţa lui s-a schimonosit oarecum. Felul în care Phister îl joacă pe Charles e mai puţin ironic, însă mai capricios. E foarte potrivit, pentru că totuşi contradicţia din fiinţa lui nu e atât de bătătoare la ochi. El nu trebuie să apară drept Rinville decât în ochii lui Dervière şi ai Emmelinei, care sunt, fiecare în felul său, la fel de părtinitori.

Contemplă-l pe Stage, bucură-te de atitudinea sa frumoasă şi masculină, de personalitatea sa distinsă, de zâmbetul uşor care trădează superioritatea imaginară a lui Rinville faţă de fantastica familie a lui Dervière şi priveşte-l pe acest reprezentant al raţiunii prins ca de furtună în vârtejul confuziei provocate de patima fără conţinut a Emmelinei!

*Note*

65. În cazul în care cititorul cunoaşte bine piesa, va fi avut ocazia să se bucure de coincidenţa poetică prin care în scena 1, Rinville, care joacă rolul lui Charles, îi reproduce stilul cu atâta adevăr poetic, încât vorbele lui devin un fel de discurs ventriloc de un efect nesfârşit de comic, fiind ca şi cum l-am vedea şi l-am auzi declamând emoţionat pe Charles cel îmbătat de sentimente: „E oare glasul sângelui doar închipuire? Nu vorbeşte inimii dumneavoastră? Nu vă spune „scumpul meu unchi…“?“ Cf. Scena 6.

66. S-ar putea găsi o altă soluţie dacă am face-o pe Emmeline să aibă ideea că e de acord să se mulţumească doar cu jumătate din inima lui Charles. Aşa ceva s-a văzut în romane şi de aceea n-ar fi neverosimil ca Emmeline să ajungă la această concluzie în toată limpezimea ei. În general e ciudat că literatura europeană nu cunoaşte un pandant feminin la Don Quijote. Să nu fi venit oare însă timpul potrivit, să nu fi fost încă descoperit continentul sentimentalităţii?

67. Un cititor atent ar putea crede că piesa s-ar putea termina de fapt aici. Ce ar fi fost mai simplu pentru Rinville decât să-şi dezvăluie identitatea faţă de bătrânul Dervière şi să împuşte doi iepuri deodată, fiind luat de Emmeline drept Charles, iar de către Dervière drept ceea ce era într-adevăr, adică drept Rinville. Dar nu-i putem lua în nume de rău lui Rinville că preferă să rămână incognito faţă de Dervière, pentru că doar câteva cuvinte ale acestuia sunt suficiente pentru a-l face să vadă că nu trebuie niciodată să-l ai pe Dervière drept confident când pui la cale o intrigă.

# ROTAȚIA CULTURILOR[i]

*Încercare asupra unei doctrine*
*a înțelepciunii sociale*

Cremuloj.
189. … ™stˆ p£ntwn plhsmon….
190. œrwtoj.
Kariwn.
¥rtwn.
Cremuloj.
mousikÁj.
Kariwn.
traghm£twn.
Cremuloj.
191. timÁj.
Kariwn.
plakoÚntwn.
Cremuloj.
¢ndragaq…aj.
Kariwn.
„sc£dwn.
Cremuloj.
192. filotim…aj.
Kariwn.
m£zhj.
Cremuloj.
strathg…aj.
Kariwn.
fakÁj.

*Cfr. Aristophanis Plutus v. 189 sqq.*

Chremylos
*… an Allem bekommt man endlich Ueberdruß.*
*An Liebe,*
Karion
*Semmel,*
Chremylos
*Musenkunst,*

Karion
*und Zuckerwerk,*
Chremylos
*An Ehre,*
Karion
*Kuchen,*
Chremylos
*Tapferkeit,*
Karion
*und Feigenschnitt,*
Chremylos
*An Ruhm,*
Karion
*an Rührei,*
Chremylos
*am Kommando,*
Karion
*Am Gemüs'*.[ii]

*Cf.* Aristofan, *Plutos*, vv. 189 şi urm., în traducerea lui Droysen.

Oamenii cu experiență spun că e foarte rațional să pleci de la un principiu; eu mă alătur lor şi pornesc de la principiul că toți oamenii sunt plictisitori. Sau poate e cineva atât de plictisitor încât să mă contrazică? Acest principiu posedă în cel mai mare grad forța repulsivă întotdeauna cerută de la negativ[iii], care e de fapt principiul mişcării; nu e un principiu doar respingător, ci şi infinit de înspăimântător; cel mânat de el de la spate va avea cu necesitate o infinită viteză în a face tot felul de descoperiri. Dacă afirmația mea se vădeşte adevărată, e pur şi simplu de ajuns să moderăm sau să accelerăm acest *impetus*[iv] şi, odată temperată mişcarea sa, să cercetăm asupra noastră înşine cât de dăunătoare e plictiseala pentru om; iar dacă mărim la maximum viteza mişcării, aproape punând în pericol locomotiva, e suficient să ne spunem: plictisul e rădăcina tuturor relelor. E destul de straniu că plictisul, în esența sa atât de liniştit şi aşezat, poate avea asemenea forță motrice. El are un efect întru totul magic, doar că nu atrage, ci respinge.

Toți oamenii recunosc cât de dăunătoare e plictiseala când vine vorba de copii. Atâta timp cât se distrează, copiii sunt cuminți; putem spune acest lucru fără nici o rezervă, pentru că şi la joacă, dacă devin uneori de nestăpânit, motivul e că încep să se plictisească, plictisul fiind deja pe cale să se instaleze, doar că sub altă formă. De aceea, e esențial să te uiți atunci când alegi o bonă nu numai dacă e sobră, de încredere, onestă, ci şi să ții seama, din punct de vedere estetic, dacă ştie să-i distreze pe copii; nimeni n-ar ezita să concedieze o bonă lipsită de această însuşire, chiar dacă în rest ar avea cele mai minunate virtuți. Principiul e recunoscut aici suficient de limpede, însă în lume lucrurile se petrec într-un mod atât de ciudat, iar obişnuința şi plictisul au ajuns să domine într-o asemenea măsură, încât alegerea bonei e singurul caz în care sunt respectate drepturile esteticii. Dacă ar cere cineva divorțul pentru că soția e plictisitoare sau abdicarea unui rege pentru că e plictisitor să-l tot vezi sau exilarea unui preot pentru că e plictisitor să-l asculți, sau demisia unui ministru sau condamnarea la moarte a unui jurnalist pentru că e cumplit de plictisitor, desigur n-ar reuşi să-şi impună părerea. Nu-i de mirare că lumea e în regres, că răul se extinde din ce în ce, câtă vreme plictisul creşte şi devine rădăcina tuturor relelor. Putem urmări acest fapt încă de la începutul lumii. Zeii se plictiseau, drept care au creat oamenii. Adam se plictisea fiind singur, aşadar a fost creată Eva. Din acea clipă a pătruns plictisul în lume, crescând direct proporțional

cu mărimea populației. Mai întâi s-a plictisit Adam singur, pe urmă Adam şi Eva s-au plictisit împreună, apoi Adam, Eva, Cain şi Abel s-au plictisit *en famille*[v], apoi populația lumii a tot sporit în număr, iar popoarele s-au plictisit *en masse*[vi]. Pentru a se veseli un pic, le-a venit ideea să construiască un turn atât de înalt, încât ajungea până-n cer. Această idee e la fel de plictisitoare pe cât era turnul de înalt şi o cumplită dovadă a măsurii în care ajunsese plictisul să domine. Apoi, popoarele au fost risipite în întreaga lume, aşa cum se călătoreşte azi în străinătate, dar au continuat să se plictisească. Şi câte urmări n-a avut acest plictis! Omul se afla sus şi a căzut, mai întâi prin Eva, apoi a căzut din vârful turnului Babel. Pe de altă parte, ce a întârziat căderea Romei? *Panis et circenses.*[vii] Ce face lumea în zilele noastre? Se gândeşte oare la vreun mijloc de veselire? Dimpotrivă, grăbeşte pieirea. Se gândeşte să convoace o adunare obştească.[viii] E oare de închipuit ceva mai plictisitor, atât pentru domnii din adunare, cât şi pentru cei care citesc şi aud despre ea? Lumea vrea să îmbunătăţească finanţele statului prin economii. Ne putem oare imagina ceva mai plictisitor? În loc să mărească datoria publică, vor s-o plătească. Din câte ştiu despre relațiile politice, Danemarcei i-ar fi uşor să obțină un împrumut de 15 milioane.[ix] De ce nu se gândeşte nimeni la asta? Auzim uneori că un om e un geniu pentru că nu-şi plăteşte datoriile; de ce n-ar putea şi un stat să facă acelaşi lucru, atâta timp cât toată lumea e de acord? S-ar putea lua un împrumut de 15 milioane şi folosi nu pentru plata datoriilor, ci pentru distracția publică. Aniversăm o mie de ani de regat prin chef şi veselie. Aşa cum se află pretutindeni cutii ale milei în care pot fi puşi bani, ar trebui să fie pretutindeni vase în care să se afle bani. Totul ar fi pe gratis; lumea s-ar duce gratis la teatru, la femei, la Dyrehaven[x], ar fi înmormântată gratis şi ar avea parte de discursuri funebre gratis; spun gratis pentru că, dacă ai întotdeauna bani la îndemână, într-un fel totul e gratis. Nimeni n-ar trebui să mai posede avere personală. Doar în cazul meu ar trebui făcută o excepție. Păstrez pentru mine o sută de taleri pe zi, garantați la banca Londrei, pe de-o parte pentru că nu pot avea mai puțin, pe de alta pentru că eu am avut această idee şi, în fine, pentru că nu se ştie dacă n-ar putea să-mi vină o nouă idee după ce vor fi consumate cele cincisprezece milioane. Care ar fi urmările acestei bunăstări? Toate numele ilustre ar veni buluc la Copenhaga, cei mai mari artişti şi actori, cele mai mari dansatoare. Copenhaga ar deveni o a doua Atenă. Care ar fi urmarea? Toți bogătaşii ar

vrea să locuiască în acest oraş. Printre alţii, ar veni, desigur, şi împăratul Persiei şi regele Angliei. Iată aici a doua idee: îl sechestrăm pe împăratul Persiei. Se va spune, poate, că va fi răscoală în Persia, că va fi pus pe tron un nou împărat, cum s-a întâmplat de atâtea ori, iar preţul celui vechi va scădea. În acest caz, propun să-l vindem turcilor, pentru că ei vor şti să facă bani cu el. Se mai adaugă un fapt la care politicienii noştri nu par deloc să se gândească. Danemarca reprezintă echilibrul Europei. Nici nu ne putem imagina o existenţă mai fericită. Ştiu asta din proprie experienţă. Am fost odată echilibrul unei familii şi puteam să fac tot ce voiam, pentru că urmările nu se întorceau niciodată împotriva mea, ci împotriva celorlalţi. O, dacă vorbele mele ar putea să pătrundă până la urechile voastre, ale celor sus-puşi şi ale sfetnicilor, oameni ai regelui şi ai poporului, cetăţeni înţelepţi şi rezonabili din toate clasele sociale! Aveţi grijă! Vechea Danemarcă piere, o! fatalitate, piere, o! culme a fatalităţii, de plictiseală! În Antichitate, rege devenea acela care compunea cel mai bun cântec de laudă despre regele ce murise[xi]; în zilele noastre, rege ar trebui să fie cel care spune cea mai bună vorbă de duh, iar prinţ moştenitor, cel care prilejuieşte rostirea celei mai bune vorbe de duh.

Dar încotro mă duci, frumoasă şi simţitoare visare? Aş putea eu deschide gura spre a vorbi astfel contemporanilor şi a-i iniţia în înţelepciune? Nicidecum, pentru că de fapt înţelepciunea mea nu e *zum Gebrauch für Jedermann*[xii], iar în ceea ce priveşte regulile înţelepciunii e întotdeauna cel mai înţelept să taci. De aceea nu-mi doresc discipoli, însă, dacă s-ar afla totuşi vreunul la căpătâiul patului meu de moarte, poate că, sigur fiind că voi muri într-adevăr, i-aş şopti la ureche, într-un acces de delir filantropic, doctrina mea, nefiind astfel convins că i-am făcut sau ba un serviciu. Se vorbeşte atât de mult despre faptul că omul e un animal social, însă în fond el e un animal de pradă[xiii], lucru de care te poţi asigura fie şi numai privindu-i dinţii. Toată vorbăria despre sociabilitate şi societate e de aceea în parte o ipocrizie moştenită, în parte o prefăcătorie interesată.

Aşadar, toţi oamenii sunt plictisitori. Dar cuvântul acesta arată că se poate face o distincţie. Plictisitor poate fi numit cine îi plictiseşte pe alţii, dar şi unul care se plictiseşte pe sine. Cei care îi plictisesc pe alţii sunt plebea, mulţimea, infinitul şir al oamenilor în general; cei care se plictisesc pe sine sunt aleşii, nobilimea; e remarcabil faptul că, în general, cei care nu se plictisesc pe sine îi plictisesc pe alţii, pe când cei care se plictisesc pe

sine îi distrează pe alții. Cei care nu se plictisesc sunt în general cei foarte ocupați, într-un fel sau altul, în lume, însă tocmai de aceea sunt cei mai plictisitori, cei mai insuportabili. Această clasă de animale nu e sigur rodul poftei bărbatului şi al plăcerii femeii. Ea se remarcă, asemenea claselor de animale inferioare, printr-un mare grad de fertilitate şi se înmulţeşte incredibil. De asemenea, e de neînțeles de ce are nevoie natura de nouă luni pentru a produce astfel de ființe, care ar putea fi foarte bine produse cu duzina. Cealaltă clasă de oameni, cei nobili, sunt cei care se plictisesc pe sine. După cum am observat mai sus, aceştia îi distrează în general pe alții, uneori pe plebei, într-un anume mod exterior, iar într-un sens mai profund, pe ceilalți inițiați. Cu cât se plictisesc mai tare, cu atât oferă un mijloc de distracție mai puternic, chiar şi când plictiseala e la culme, pentru că fie mor de plictis (categoria pasivă), fie se împuşcă din curiozitate (categoria activă).

Se spune că trândăvia e, în general, rădăcina tuturor relelor. Pentru a fi împiedicat răul, se recomandă munca. Însă atât în ceea priveşte temuta ocazie, cât şi în ce priveşte soluția recomandată, se vede lesne că tot acest punct de vedere e de extracție plebee. Trândăvia ca atare nu e defel rădăcina răului, ci, dimpotrivă, o adevărată viață divină când nu te plictiseşti. Da, lenea te poate face să-ți pierzi averea etc., însă o fire nobilă nu se teme de aşa ceva, în schimb se teme de plictiseală. Zeii olimpieni nu se plictiseau, trăind fericiți într-o fericită trândăvie. O femeie frumoasă, care nici nu coase, nici nu țese, nici nu calcă rufe, nici nu citeşte, nici nu face muzică, e fericită în lenevia ei, nu se plictiseşte. Trândăvia e atât de departe de a fi rădăcina răului, că e mai degrabă adevăratul bine. Rădăcina răului e plictiseala şi ea e cea care trebuie ținută departe. Trândăvia nu e răul, ba trebuie spus că orice om care n-are timp pentru ea demonstrează astfel că nu s-a ridicat la nivelul uman. Există o activitate neobosită, care exclude omul din lumea spiritului şi îl include în categoria animalelor aflate instinctiv mereu în mişcare. Există oameni care au un nemaipomenit dar de a transforma totul într-o afacere, a căror întreagă viață e afacere, care se îndrăgostesc şi se căsătoresc, ascultă o vorbă de duh şi admiră o operă de artă cu acelaşi zel afacerist cu care lucrează la birou. Proverbul latin *otium est pulvinar diaboli*[xiv] e foarte adevărat; numai că diavolul nu are timp să-şi pună capul pe această pernă dacă nu ne plictisim. Dar, fiindcă oamenii cred că destinul omului e să muncească, antiteza dintre trândăvie şi muncă e

potrivită. Eu unul presupun că destinul omului e să se veselească şi de aceea antiteza mea nu e defel mai puţin potrivită.

Plictisul e panteism demonic.[xv] Dacă rămânem la el ca atare, devine răul, însă, când e anulat, devine adevărat; nu e anulat însă decât prin distracţie – *ergo* trebuie să ne veselim. A spune că e anulat prin muncă e semn de confuzie, pentru că trândăvia poate fi într-adevăr anulată prin muncă, aceasta fiind opusul ei, însă plictiseala nu poate fi anulată, şi vedem de altfel că muncitorii cei mai ocupaţi, insectele cele mai bâzâitoare în harnicul lor zumzet provoacă şi cel mai mare plictis; iar când aceştia nu se plictisesc, e din cauză că n-au idee ce e plictiseala; dar prin asta plictisul nu e anulat.

Plictisul e pe de-o parte genialitate nemijlocită, iar pe de alta, nemijlocire dobândită. În toate cazurile, naţiunea engleză e paradigmatică. Adevărata indolenţă genială e mai rar întâlnită şi nu poate fi găsită în natură, întrucât aparţine lumii spiritului. Întâlnim uneori câte-un englez care e un fel de întrupare a acestei genialităţi, marmotă greoaie şi nemişcată a cărei întreagă bogăţie de limbaj constă într-un cuvânt de-o singură silabă, o interjecţie prin care îşi exprimă suprema admiraţie şi cea mai profundă indiferenţă, pentru că admiraţia şi indiferenţa au ajuns nediferenţiate în unitatea plictiselii. Nici o altă naţiune în afară de cea engleză nu produce asemenea ciudăţenii ale naturii; orice om care aparţine unei alte naţiuni va fi întotdeauna ceva mai vioi, nu născut mort. Singura analogie pe care o cunosc sunt apostolii entuziasmului găunos, călătorind de asemenea prin viaţă cu ajutorul unei interjecţii, oameni care îşi fac o profesie din a fi entuziasmaţi, fiind prezenţi pretutindeni şi strigând „ah“ şi „oh“ indiferent dacă se întâmplă ceva important sau nu; pentru că diferenţa dintre important şi neimportant a devenit pentru ei nediferenţiată în golul entuziasmului orb şi gălăgios. Celălalt tip de plictis e adesea fructul unei distracţii greşit înţelese. Faptul că remediul plictiselii o poate şi provoca pare suspect, însă el nu poate s-o provoace decât fiind greşit folosit. O distracţie greşit înţeleasă şi în general excentrică e şi ea însoţită de plictis, acesta fiind modul în care plictisul îşi croieşte calea şi se arată în mod nemijlocit. La fel cum distingem, la cai, encefalita mortală de cea benignă, dar le numim pe amândouă „encefalită“, la fel trebuie să facem distincţia între două feluri de plictiseală, care au însă în comun faptul de a fi plictis.

De panteism e legată în general ideea de plenitudine; cu plictiseala

lucrurile stau invers, ea fiind bazată pe un gol, însă tocmai de aceea are un caracter panteist. Plictiseala are drept temei un nimic, se strecoară prin existenţă, năuceala pe care o provoacă e infinită, seamănă cu ameţeala resimţită când priveşti într-un hău nesfârşit. Că distracţia excentrică e întemeiată pe plictiseală se poate vedea şi din faptul că ea răsună fără ecou, pentru că în vidul ei nu există nici măcar ceva care să facă posibil ecoul.

Dacă, aşa cum am spus mai sus, plictisul e rădăcina tuturor relelor, ce poate fi mai firesc decât a încerca să-l învingi? Însă aici, ca pretutindeni, e nevoie de chibzuială liniştită spre a nu fi atât de demonic posedat de plictiseală, încât, vrând să fugi de ea, să-i cazi de fapt pradă. Toţi cei care se plictisesc strigă după schimbare. Aici sunt cu totul de acord cu ei, numai că trebuie să acţionezi conform unui principiu.

Felul în care mă abat de la concepţia răspândită în general e destul de bine exprimat prin expresia „rotaţia culturilor“. Această expresie pare a avea o anumită ambiguitate şi, dacă ar fi s-o folosesc pentru a desemna metoda obişnuită, aş spune că rotaţia culturilor constă în a schimba mereu terenul. Însă cultivatorul nu foloseşte termenul în acest sens. Eu unul îl voi folosi însă astfel, pentru o clipă, spre a vorbi despre rotaţia culturilor bazată pe infinitul nelimitat al schimbării, aşadar în sens extensiv.

Această rotaţie a culturilor e cea vulgară, lipsită de artă, constând într-o iluzie. Lumea e plictisită să locuiască la ţară şi merge în capitală, e plictisită de patrie şi merge în străinătate, e *europamüde*[xvi] şi pleacă în America etc., încredinţându-se unei speranţe exaltate – speranţa într-o infinită călătorie din stea în stea. Sau mişcarea e alta, deşi extensivă. Lumea se plictiseşte să mănânce din farfurii de porţelan şi mănâncă dintr-unele de argint; se plictiseşte de ele şi mănâncă din altele de aur, dă foc la jumătate din Roma spre a vedea incendiul Troiei.[xvii] Această metodă se anulează pe sine şi e infinitatea rea.[xviii] De fapt, ce a obţinut Nero cu asta? Împăratul Antoninus[xix] a fost mult mai înţelept când a spus: ¢nabiînai soi œxestin: ‡de p£lin t¦ pr £gmata, æj ˜èraj: ™n toÚtJ g¦r tÕ ¢nabiînai (Bibl…on Z., b.).[xx]

Metoda pe care o propun nu constă în schimbarea terenului, ci a metodelor de cultivare şi a soiurilor de semănături. Căci aşa se procedează într-o adevărată rotaţie a culturilor. Aici se află principiul limitării, singurul salutar pe această lume. Cu cât oamenii se limitează mai mult, cu atât devin mai inventivi. Un condamnat pe viaţă, singur în celulă, e deosebit de inventiv: un păianjen îi poate deveni un mare prilej de distracţie. Să ne

gândim la vremea şcolii, când copiilor li se repartizează învăţători după alte criterii decât cele estetice, iar cei aleşi sunt, de aceea, adesea foarte plictisitori; de câtă ingeniozitate dau dovadă aceşti şcolari! Ce mult îi poate distra faptul de a fi prins o muscă şi de a o ţine prizonieră sub o coajă de nucă, pentru a vedea cum poate ea să mişte coaja; cât de mult îi poate bucura să scrijelească o gaură în masă, spre a închide în ea o muscă şi a o privi printr-o bucată de hârtie! Cât de distractiv le pare picurul monoton al apei de pe acoperiş! Ce observatori atenţi devin, de nu le scapă nici cel mai mic zgomot, nici cea mai mică mişcare! Aici, principiul de a căuta potolirea plictiselii nu prin extindere, ci prin intensitate, e dus la extrem.

Cu cât e omul mai inventiv în schimbarea metodelor de cultivare, cu atât mai bine; însă orice schimbare ţine de regula obişnuită a raportului dintre *amintire* şi *uitare.* Aceştia sunt cei doi curenţi între care se mişcă întreaga viaţă şi de aceea e important să-i stăpâneşti cum se cuvine. Abia când ai aruncat peste bord speranţa începi să trăieşti artistic; cât timp speri, nu te poţi limita. E destul de frumos să vezi un om pornind pe mare împins de vântul speranţei; poţi profita de ocazie pentru a te lăsa remorcat, însă tu însuţi nu trebuie să ai niciodată speranţa la bord şi cu atât mai puţin în calitate de pilot, pentru că e un conducător de corabie în care nu poţi avea încredere. De aceea, speranţa a fost unul dintre darurile cam suspecte ale lui Prometeu, care a dat oamenilor speranţa în locul preştiinţei nemuritorilor.[xxi]

Toţi oamenii vor să uite, iar când li se întâmplă ceva neplăcut spun întotdeauna: de-am putea uita acest lucru! Dar a uita e o artă care trebuie dinainte exersată. A putea să uiţi ţine întotdeauna de felul în care îţi aduci aminte; dar felul în care îţi aduci aminte ţine întotdeauna de felul în care trăieşti realitatea. Cel care eşuează în călătoria făcută cu viteza speranţei îşi va aminti într-o asemenea măsură, încât nu va putea să uite vreodată. *Nil admirari*[xxii] e de aceea adevărata înţelepciune a vieţii. Nici un moment trăit nu trebuie să aibă atâta importanţă încât să nu-l putem uita dacă vrem; pe de altă parte însă, orice moment al vieţii trebuie să aibă atât de multă importanţă, încât să ţi-l poţi aminti în orice clipă. Vârsta la care omul îşi aminteşte cel mai bine e totodată şi cea mai uitucă, şi anume copilăria. Cu cât îţi aminteşti mai poetic, cu atât uiţi mai uşor; pentru că a-ţi aminti poetic e de fapt doar o expresie a uitării. Când îmi amintesc poetic, cele trăite s-au schimbat deja în aşa fel încât să piardă tot ce fusese neplăcut. Pentru a putea să-ţi aminteşti astfel, trebuie să fii atent la felul în care trăieşti şi mai

ales la felul în care te desfeți. Când savurezi totul până la ultima picătură şi când iei întotdeauna maximum din ceea ce poate da desfătarea, nu vei putea nici să-ți aminteşti, nici să uiți. Pentru că nu vei avea ce să-ți aminteşti în afară de o suprasaturație pe care vrei doar s-o uiți, dar care te chinuie acum printr-o amintire involuntară. De aceea, când observi că desfătarea sau vreun moment al vieții te acaparează prea tare, te opreşti o clipă şi-ți aminteşti. Nu există mijloc care să te dezguste mai mult de zăbovirea prea îndelungată în desfătare. Stăvileşti astfel desfătarea încă de la început; nu ridici toate pânzele pentru orice hotărâre şi i te încredințezi cu o anumită neîncredere; abia atunci poți să transformi în minciună proverbul care spune că nu poți fi deopotrivă şi în căruță, şi în teleguță.[xxiii] Ce-i drept, poliția le interzice oamenilor să poarte asupra lor arme în secret, dar nici o armă nu e atât de primejdioasă pe cât e arta de a-ți aminti. E un sentiment cu totul ciudat să contempli desfătarea în toiul ei, pentru a-ți aminti.

Abia când te-ai perfecționat astfel în arta uitării şi-n arta amintirii eşti în stare să te joci cu existența ca şi cum ar fi o minge.

De fapt, elasticitatea unui om poate fi măsurată după puterea lui de-a uita. De cel care nu poate uita nu se alege mare lucru. Nu ştiu dacă râul Lethe[xxiv] izvorăşte într-adevăr de undeva, dar ştiu că arta aceasta poate fi dezvoltată. Ea nu constă defel în a face să dispară o impresie fără urmă, pentru că uitucenia nu e totuna cu arta de a uita. Vedem de asemenea lesne cât de puțin se pricep oamenii, în general, la această artă, pentru că mai adesea vor să uite neplăcutul, nu şi plăcutul. Acesta este semnul unei depline monotonii. Căci de fapt uitarea e expresia potrivită pentru asimilarea propriu-zisă, care aşază într-o cutie de rezonanță cele trăite. Natura e atât de măreață deoarece a uitat că a fost haos, dar acest gând îi poate totuşi reveni oricând în amintire. Întrucât ne gândim mai ades la uitare în legătură cu lucrurile neplăcute, ne-o imaginăm ca pe-o forță sălbatică şi năucitoare. Însă uitarea e, dimpotrivă, o îndeletnicire liniştită, care ar trebui să se petreacă la fel de bine în raport cu plăcutul, ca şi cu neplăcutul. Când a trecut, plăcutul are în sine, tocmai fiindcă a trecut, ceva neplăcut, care poate stârni dorul, această neplăcere fiind anulată prin uitare. Neplăcutul are, după cum recunoaşte oricine, un ghimpe. Acesta e înlăturat prin uitare. Dacă ne purtăm însă ca majoritatea nepricepuților în arta uitării, eliminând de tot neplăcutul, vom vedea îndată la ce foloseşte. Acesta ne suprinde adesea într-o clipă de neatenție cu toată forța neaşteptatului. Aşa

ceva contrazice însă organizarea desăvârşită a unei minți raționale. Nici un necaz, nici o nenorocire nu e atât de inflexibilă şi nepăsătoare încât să nu poată fi oarecum măgulită; chiar şi Cerber a primit turtele cu miere[xxv], iar fetele nu sunt singurele care pot fi înşelate. Ameţeşti nenorocirea cu vorbe şi astfel îi iei ascuțimea, nedorind defel s-o uiți, dar o uiți pentru a-ți aminti de ea. Ba chiar îți poți îngădui o astfel de viclenie şi cu amintiri astfel constituite, încât ai crede că singurul mijloc împotriva lor e veşnica uitare; dar priceputul reuşeşte să le falsifice. Uitarea e foarfecele cu care tai ce nu-ți trebuie, dar, *nota bene*, sub preaînaltul control al amintirii. Uitarea şi amintirea sunt astfel identice, iar identitatea creată prin această artă e punctul arhimedic din care poți mişca lumea.[xxvi] Când spui că ai scris ceva în cartea uitării, înseamnă că ai uitat acel lucru şi totodată l-ai păstrat.

Arta de a-ți aminti şi de a uita va împiedica de asemenea îngheţarea într-o situație dată şi va asigura o plutire perfectă.

Omul trebuie să se ferească de *prietenie*. Cum defineşti un prieten? Un prieten nu e ceea ce filozofia numeşte un altceva necesar[xxvii], ci un terţ de prisos. Care sunt ceremoniile prieteniei? Băutul împreună în vederea tutuirii, tăierea unei vene pentru amestecarea sângelui cu al prietenului. E greu de stabilit când soseşte această clipă, însă ea se anunţă într-un chip misterios, fiindcă nu mai poți spune „dumneavoastră“. Când ai avut acest sentiment nu rişti să te înşeli, cum a păţit Gert Westphaler[xxviii] care a băut pentru înfrăţire cu gâdele. – Care e semnul sigur al prieteniei? Antichitatea a răspuns: *idem velle, idem nolle, ea demum firma amicitia*[xxix], adică într-un mod foarte plictisitor. Care este însemnătatea prieteniei? Ea constă în ajutor reciproc prin vorbă şi faptă. De aceea se adună laolaltă doi prieteni, pentru a însemna totul unul pentru celălalt, iar asta în ciuda faptului că un om nu poate fi altceva pentru alt om decât ceva ce-i stă în cale. Da, prietenii se pot ajuta între ei cu bani, se pot ajuta să-şi pună şi să-şi scoată paltonul, să-şi fie unul altuia umili servitori, să se întâlnească de Anul Nou pentru a-şi face sincere urări, la fel cu ocazia nunții, naşterii şi înmormântării.

Însă, dacă te fereşti de prietenie, nu înseamnă că nu trebuie deloc să ai de-a face cu oamenii. Dimpotrivă, toate aceste relații pot lua uneori o formă mai profundă; doar că, împărțind o vreme aceeaşi viteză a mişcării, trebuie să ai totuşi mai multă viteză, astfel încât să poți să fugi de compania prietenilor. Lumea crede că un astfel de comportament lasă în urmă amintiri neplăcute şi că neplăcutul constă în faptul că o relație care a însemnat ceva

pentru tine ajunge să nu mai însemne nimic. Însă e vorba de o confuzie. Neplăcutul e de fapt un condiment picant pentru viața lipsită de savoare. În plus, aceeaşi relaţie poate să capete din nou însemnătate într-un alt mod. Trebuie doar să fii atent să nu rămâi pe loc, iar în acest scop trebuie să ai întotdeauna uitarea la îndemână. Cultivatorul iscusit lasă adesea câte un teren necultivat; doctrina înțelepciunii sociale recomandă acelaşi lucru. Toate se întorc din nou, însă într-un alt mod; ceea ce a fost odată folosit în cadrul rotației va fi folosit în continuare, însă cu variații datorate metodei de cultivare. De aceea e foarte consecvent să sperăm că ne vom întâlni vechii prieteni şi cunoscuţi din nou în lumea largă, însă nu trebuie să împărtăşim teama mulțimii că s-ar fi schimbat atât de mult, încât nu-i vom mai putea cunoaşte; ne temem mai degrabă că ar putea fi cu totul neschimbați. E incredibil cât de mult poate câştiga până şi cel mai neînsemnat om printr-o astfel de cultivare rațională.

Nu trebuie să vă *căsătoriți* niciodată. Toți îşi promit reciproc o veşnică iubire. E destul de uşor, dar nici nu are mare importanță; pentru că, dacă reuşeşti să te descurci în timp, te vei descurca în orice caz şi în eternitate. Dacă respectivii soți, în loc să-şi spună „pentru totdeauna“, ar spune „până la Paşti“ sau „până la 1 mai“, vorbele lor ar avea sens, pentru că ar spune într-adevăr ceva şi încă un lucru de care s-ar putea ține. În fond, ce se petrece după căsătorie? După un timp, una dintre părți observă cea dintâi că lucrurile nu merg; atunci cealaltă parte începe văicăreala şi strigă din răsputeri: „Infidelitate! Trădare!“ După încă o vreme, cealaltă parte trage aceeaşi concluzie şi se ajunge la neutralizare, întrucât infidelitatea reciprocă duce la mulțumirea şi satisfacția ambelor părți. Însă e prea târziu, pentru că e greu să divorțezi.

Dacă lucrurile stau astfel în căsătorie, nu e de mirare că lumea încearcă în fel şi chip să o întărească prin mijloace de ordin moral. Când cineva vrea să divorțeze de nevastă, lumea strigă: „E un om josnic, un ticălos etc.“ Ce prostie şi ce atac indirect la adresa căsătoriei! Fie căsătoria are realitate în sine, iar atunci el e pedepsit suficient prin faptul de a fi privat de ea, fie nu are nici o realitate, şi atunci n-are rost să-l înjuri, pentru că e mai înțelept decât alții. Dacă un om s-ar plictisi de banii săi şi i-ar arunca pe fereastră, nimeni n-ar spune că e un om josnic, pentru că banii ori au realitate, iar atunci omul e pedepsit suficient prin faptul de a se lipsi de ei, ori nu au realitate, şi atunci omul e un înțelept.

Trebuie să ne păzim de contractarea unei relații de-o viață prin care numărul celor în cauză poate creşte. De aceea, chiar şi prietenia e periculoasă, cu atât mai mult căsătoria. Se spune, ce-i drept, că soții devin una, însă asta e o vorbă foarte obscură şi misterioasă. Când oamenii sunt mai mulți, îşi pierd libertatea: nu mai poți să comanzi cizme de călătorie când ai chef, nu mai poți să umbli încoace şi-ncolo după plac. Dacă ai o nevastă, devine complicat, dacă ai o nevastă şi poate copii, e greu, iar dacă ai nevastă şi mai mulți copii, e imposibil. A existat, ce-i drept, un caz în care o țigancă şi-a cărat bărbatul în spate toată viața[xxx], însă pe de-o parte aşa ceva e rar, iar pe de alta devine cu timpul obositor – pentru bărbat. În plus, într-o căsnicie nimereşti într-o continuitate fatală a obiceiurilor şi a obişnuințelor – or, acestea sunt asemenea ploii şi vântului, ceva cu totul imprevizibil. Din câte ştiu, în Japonia există obiceiul ca bărbații să se aşeze şi ei în pat când naşte nevasta. De ce n-ar veni o vreme când Europa va prelua obiceiuri din alte părți ale lumii?

Prietenia e deja primejdioasă; căsnicia, cu atât mai mult: pentru că femeia este şi rămâne ruina bărbatului, îndată ce-i leagă o relație de durată. Imaginați-vă un tânăr focos ca un armăsar arab, puneți-l să se însoare şi va fi pierdut. Mai întâi, femeia e mândră, apoi e slabă, apoi leşină, apoi leşină el, apoi leşină întreaga familie. Iubirea unei femei e doar prefăcătorie şi slăbiciune.

Doar pentru că nu te căsătoreşti, nu înseamnă că viața ta nu trebuie să aibă nimic erotic. Erotismul trebuie să fie şi el infinit, dar de o infinitate poetică, iar aceasta poate la fel de bine să se mărginească la o oră sau la o lună. Când doi oameni se îndrăgostesc şi presimt că sunt destinați unul altuia, e important să aibă curajul de a rupe relația, pentru că prin continuarea ei ar avea doar de pierdut şi nimic de câştigat. Acest fapt pare un paradox şi e într-adevăr un paradox pentru simțire, nu însă pentru rațiune. În acest domeniu e important să ştii să te foloseşti de stări de spirit, iar dacă te pricepi la aşa ceva, poți produce inepuizabila alternanță a combinațiilor.

Nu trebuie nici să ocupi vreodată o funcție publică. Dacă preiei o astfel de funcție, ajungi, nici mai mult, nici mai puțin, un Oarecare, o mică rotiță în maşinăria statală; încetezi să mai fii tu însuți stăpânul întreprinderii, iar teoriile nu mai folosesc decât puțin. Ți se acordă un titlu şi de aici vin toate urmările păcatului şi ale răului. Legea în virtutea căreia munceşti pe brânci

e la fel de plictisitoare, fie că eşti avansat repede, fie încet. De un titlu nu mai scapi niciodată decât cel mult prin comiterea unei crime care să fie pedepsită prin stâlpul infamiei şi nici atunci nu poţi fi sigur că nu vei fi graţiat prin hotărâre regală, primind înapoi titlul.

Chiar dacă te abţii de la ocuparea funcţiilor publice, nu trebuie să fii inactiv, dar trebuie să pui preţ pe activităţile care sunt identice cu trândăvia, trebuie, aşadar, să profesezi tot felul de arte nelucrative. Însă în acest domeniu nu trebuie să te dezvolţi extensiv, ci intensiv, şi, chiar dacă eşti înaintat în vârstă, trebuie să arăţi că vechiul proverb, conform căruia nu-i nevoie de prea mult pentru a-i distra pe copii, rămâne adevărat.

Urmând doctrina înţelepciunii sociale, trebuie să schimbăm terenul. Pentru că, dacă am vrea să avem o relaţie doar cu un singur om, rotaţia culturilor ar da rezultate slabe, ca şi cum un ţăran ar avea un singur pogon de pământ, urmarea fiind că n-ar putea niciodată să lase locul necultivat, fapt care e de extremă importanţă; la fel, trebuie să te afli mereu în schimbare, acesta fiind secretul. Pentru asta e nevoie să fii stăpânul propriilor stări de spirit. A le stăpâni astfel încât să le poţi produce tu însuţi când vrei e imposibil, însă înţelepciunea ne învaţă să profităm de clipă. La fel cum marinarul cu experienţă priveşte întotdeauna cercetător deasupra apei, prevăzând o furtună cu mult timp înainte, trebuie să prevedem şi noi întotdeauna stările de spirit cu câtva timp înainte. Trebuie să ştii ce efect are starea de spirit asupra ta, probabil şi asupra altora, mai înainte de a te lăsa în voia ei. Mai întâi, treci arcuşul peste corzi pentru a produce tonurile şi a vedea ce zace într-un om, iar mai apoi vin semitonurile. Cu cât ai mai multă experienţă, cu atât va fi mai uşor să te convingi că într-un om zace adesea mai mult decât îţi poţi imagina vreodată. Când oamenii sensibili, care sunt, aşadar, extrem de plictisitori, se enervează, ei sunt adesea distractivi. Tachinarea e un mijloc excelent de a explora aceste lucruri.

Tot secretul stă în arbitrarietate. Lumea crede că nu e nici o artă, însă e nevoie de studii profunde pentru a fi arbitrar, în aşa fel încât să nu te rătăceşti în arbitrar şi să-ţi facă plăcere. Nu te desfeţi în mod nemijlocit, ci cu un lucru total diferit, pe care-l introduci arbitrar în situaţie. Vezi partea de mijloc a unei piese de teatru, citeşti a treia parte dintr-o carte. Astfel ai parte de o cu totul altă desfătare decât cea pe care autorul a avut bunăvoinţa de a ţi-o destina. Savurezi ceva întâmplător, privind întreaga existenţă din acest punct de vedere, făcând realitatea să eşueze înaintea acestui punct de

vedere. Voi da un exemplu. Circumstanțele vieții m-au făcut să ascult palavrele unui om. Acesta folosea orice ocazie pentru a ține o mică prelegere filozofică extrem de plictisitoare. Eram pe punctul de a dispera, când deodată am observat că, vorbind, transpira neobişnuit de tare. Acest fenomen mi-a atras atenția. Am observat cum broboanele de sudoare i se adunau pe frunte, formând pârâiaşe şi curgând apoi de-a lungul nasului, spre a sfârşi sub forma unei picături care-i atârna de vârful nasului. Din acest moment totul s-a schimbat şi chiar îmi făcea plăcere să-l îndemn a-şi începe filozofica dăscăleală, spre a-i putea privi sudoarea de pe frunte şi de pe nas. Baggesen[xxxi] spune undeva despre cineva că e cu siguranță o persoană de treabă, dar i se poate reproşa un lucru, şi anume că nimic nu rimează cu numele său. E deosebit de binefăcător să faci ca realitățile vieții să fie indiferente prin comparație cu un astfel de interes arbitrar. Transformi ceva întâmplător în ceva absolut şi, ca atare într-un obiect al admirației absolute. Efectul e minunat, mai ales când spiritele sunt în mişcare. Această metodă se dovedeşte a fi un excelent stimulent pentru mulți. Consideri tot ce ți se întâmplă în viață un pariu etc. Cu cât eşti mai consecvent în a menține arbitrarul, cu atât combinațiile devin mai distractive. Dacă eşti un virtuoz sau un nepriceput – acest lucru se vede întotdeauna din cât eşti de consecvent, pentru că până la un anumit punct toți oamenii fac acelaşi lucru. Perspectiva din care priveşti realitatea trebuie schimbată mereu. Neoplatonicii presupuneau că oamenii a căror viață a fost mai puțin perfectă pe pământ se transformă după moarte în jivine mai mult sau mai puțin perfecte, în funcție de meritele lor; cei care au practicat, de exemplu, virtuțile civice într-un grad mai imperfect (oamenii cu preocupări mai mărunte) devin viețuitoare care trăiesc într-o formă de societate, de exemplu albinele. Un asemenea mod de a privi viața, care vede aici, pe pământ, oamenii transformați în animale sau plante (Plotin[xxxii] considera că unii se transformă în plante), oferă o mare varietate de schimbări. Pictorul Tischbein[xxxiii] a încercat să idealizeze orice om dându-i forma unui animal. Metoda lui are defectul de a fi prea serioasă şi de a încerca să găsească o asemănare reală.

Arbitrarietății adoptate în interior îi corespunde în afară întâmplătorul. De aceea trebuie să ai întotdeauna un ochi atent la întâmplător şi să fii *expeditus*[xxxiv] dacă ți se oferă vreo ocazie. Aşa-numitele bucurii ale societății, pentru care te pregăteşti cu opt sau paisprezece zile înainte, n-au

prea mare importanță, în schimb, până şi cel mai neînsemnat lucru poate oferi din întâmplare un material bogat pentru distracție. E imposibil să intrăm aici în detalii; nici o teorie nu poate ajunge atât de departe. Chiar şi cea mai vastă dintre teorii e săracă prin comparație cu ceea ce descoperă geniul, în ubicuitatea sa, atât de uşor.

# JURNALUL SEDUCĂTORULUI

*Sua passion' predominante*
*E la giovin principiante.*[i]

*Don Giovanni*, Aria nr. 4

Nu pot să-mi ascund emoţia şi nici să-mi stăpânesc angoasa[ii] în această clipă când, pentru propriul meu interes, m-am hotărât să transcriu pe curat paginile mâzgălite la repezeală pe care cu atâta nelinişte şi în cea mai mare grabă le-am dobândit la vremea lor. Totul mi se pare la fel de neliniştitor[iii] şi îmi fac la fel de multe reproşuri ca atunci. Contrar obiceiului, autorul nu îşi încuiase *secrétaire*-ul, al cărui conţinut îmi stătea la dispoziţie; şi în zadar aş vrea să-mi înfrumuseţez fapta şi să mă apăr amintindu-mi că nu am deschis nici un sertar. Însă unul era tras în afară. Acolo am găsit o mulţime de hârtii disparate, peste care se afla un mare *in quarto* legat cu gust. Pagina de gardă avea o etichetă[iv] de hârtie albă, pe care autorul scrisese cu propria mână *Commentarius perpetuus nr. 4*. Degeaba vreau acum să-mi închipui că, dacă acea pagină n-ar fi fost întoarsă de vânt şi dacă titlul bătător la ochi nu m-ar fi incitat, poate n-aş fi căzut în ispită, sau m-aş fi împotrivit acesteia. Titlul însuşi era neobişnuit, dar nu atât în sine, cât prin cele ce-l înconjurau. Aruncând o privire asupra paginilor nelegate, mi-am dat seama că ele conţineau păreri asupra unor situaţii erotice, lămuriri asupra unor relaţii de dragoste, schiţe de scrisori cu totul speciale care păreau aruncate la întâmplare pe hârtie, dar care mi s-au revelat mai târziu în toată artistica, bine gândita, calculata lor nepăsare. Acum, când rememorez situaţia după ce-am cunoscut vicleanul suflet al acestui stricat, când mă apropii din nou de sertar cu ochiul unuia care se pricepe la şiretlicuri, mă simt ca un poliţist care intră în odaia unui falsificator, deschizându-i ascunzătorile şi găsind într-un sertar diverse hârtii cu probe de scris: ici un ornament în formă de frunză, colo un fragment de semnătură, dincolo câteva rânduri scrise în oglindă. Ceea ce îi demonstrează că se află pe pista cea bună; dar mulţumirea sa e amestecată şi cu o anume admiraţie faţă de strădania şi studiul evidente aici. Desigur că eu aş fi simţit altceva, nefiind obişnuit să descifrez crime şi neavând nici insignă de poliţist. Aş fi simţit dubla povară a adevărului, întrucât păşeam pe o cale ilegală. Atunci însă n-am stat prea mult pe gânduri, aşa cum se întâmplă de obicei. Când suntem copleşiţi de o impresie, durează o vreme până ce reflecţia scapă de apăsare, până se poate

apropia, multiplă şi grăbită, pentru a-i vorbi necunoscutului intrus şi a se insinua în cugetul său. Cu cât se dezvoltă mai tare reflecția, cu atât mai repede devine stăpână pe sine şi, ca un funcționar de la paşapoarte, se obişnuieşte să desluşească figurile cele mai ciudate, astfel încât să nu se lase derutată. Deşi eu am reflecția bine dezvoltată şi sunt stăpân pe mine, atunci am rămas în prima clipă cu totul zăpăcit; îmi amintesc prea bine că am pălit, aproape am leşinat, şi ce angoasă m-a cuprins! Dacă s-ar fi întors atunci, găsindu-mă aproape leşinat, cu sertarul în mână! – Iată cum o conştiință încărcată e totuşi în stare să facă viața interesantă.

În sine, titlul cărții nu m-a frapat în mod deosebit; credeam că e o culegere de extrase, lucru cu atât mai verosimil cu cât ştiam zelul la studiu al autorului. Volumul conținea însă cu totul altceva. Era, nici mai mult, nici mai puțin, un jurnal ținut cu grijă; şi, chiar dacă, din câte ştiam despre el, nu mi se părea că viața sa ar avea atâta nevoie de un comentariu, după scurta privire pe care o aruncasem nu puteam să neg că alesese titlul cu mult gust şi înțelepciune, cu superioritate estetică şi obiectivă față de sine şi situație. Acel titlu se afla în deplină armonie cu întregul conținut. Viața îi fusese o încercare de a trăi poetic. Dotat cu un simț puternic dezvoltat pentru tot ce e interesant în viață, ştiuse să găsească interesantul şi, găsindu-l, să reproducă poetic cele trăite. De aceea, jurnalul său nu este exact din punct de vedere istoric, nici pur şi simplu istorisitor; nu e redactat la indicativ, ci la conjunctiv[v]. Deşi notase, evident, faptele după ce fuseseră trăite, uneori chiar mult după aceea, adesea ele par descrise ca şi cum s-ar petrece chiar în acea clipă, atât de dramatic vii, de parcă s-ar întâmpla chiar sub ochii noştri. Nu e de crezut că a făcut aceste descrieri într-un anume scop; e bătător la ochi că jurnalul pare să fi avut pentru el o semnificație strict personală, iar presupunerea că am avea în față o lucrare literară, poate chiar destinată tipăririi, e contrazisă deopotrivă de ansamblu şi de detalii. Ce-i drept, nu trebuia să se teamă pentru sine în urma publicării, pentru că majoritatea numelor sunt atât de ciudate, încât nu-i deloc verosimil ca ele să fie şi adevărate; am doar bănuiala că prenumele e corect, astfel încât el putea fi sigur că va recunoaşte persoana reală, în timp ce orice neavenit urma să fie indus în eroare de numele de familie. Cel puțin aşa stau lucrurile cu fata pe care am cunoscut-o şi care se află în centrul atenției, Cordelia; o chema într-adevăr Cordelia, dar nu şi Wahl[vi].

Cum se explică, în ciuda acestor lucruri, turnura atât de poetică a

jurnalului? Răspunsul nu e greu: cel care l-a scris a fost o fire poetică, nici destul de bogată, nici destul de săracă pentru a despărți poezia de realitate. Poeticul era plusul pe care îl aducea cu sine din realitate. Acest adaos îl degusta în situația poetică a realității, pentru a-l extrage apoi în forma reflecției poetice. Era, astfel, a doua desfătare, viața sa fiind total orientată spre desfătare. În primul caz degusta personal esteticul, în al doilea caz își degusta estetic personalitatea. În primul caz, degusta în mod egoist, personal, ceea ce-i dădea realitatea, pe de o parte, și, pe de alta, ce îi redădea ea – după ce o făcuse rodnică; în al doilea caz, personalitatea lui se evapora, el degustând situația și pe sine însuși în situație. În primul caz folosea mereu realitatea ca prilej, ca moment; în al doilea caz, realitatea era înecată în poezie. Fructul primului stadiu a fost dispoziția din care s-a ivit jurnalul, ca fruct al celui de-al doilea stadiu, acest cuvânt fiind folosit în al doilea caz într-un sens diferit față de primul. Poeticul și-a găsit mereu loc în ambivalența în care se desfășura viața autorului.

În spatele lumii în care trăim, departe, în fundal, se află altă lume, în relație cu prima așa cum e despărțită la teatru a doua scenă de scena adevărată. Printr-un văl subțire se vede o lume tot ca un văl, mai uşoară, mai aeriană, de altă calitate decât cea reală. Mulți dintre oamenii care locuiesc trupeşte în lumea reală nu sunt acasă și cu sufletul în ea. Dar ceea ce-i face să alunece, chiar să dispară din aceasta, își poate avea cauza sau în sănătate, sau într-o boală. Așa stăteau lucrurile în cazul individului pe care îl cunoscusem cândva fără a face cunoștință cu el. Nu aparținea realității și totuși avea mult de-a face cu ea. O urma statornic, dar, când i se dăruia mai abitir, o și depășise. Însă nu binele îl ademenea să plece de acolo, și de fapt nici răul; așa ceva n-aș spune despre el nici măcar acum. Suferea de o *exacerbatio cerebri*[vii] pentru care realitatea nu era suficient de incitantă, sau era doar uneori, câteva momente. Nu se lăsa doborât de realitate, nu era prea slab ca să o suporte, nu, ci prea puternic; dar această tărie era un beteşug. Îndată ce realitatea își pierdea importanța ca stimulent, se vedea dezarmat, aceasta fiind în el cauza răului. Era conștient de acest lucru în chiar clipa incitării, răul aflându-se în această conștientizare.

Am cunoscut fata asupra căreia se concentrează. Nu știu dacă individul sedusese și alte fete, dar din hârtii așa reiese. Folosea mereu alte procedee; era prea determinat spiritual pentru a fi un seducător obișnuit. Reiese de asemenea din jurnal că era atras uneori de arbitrar, de exemplu își dorea să

fie salutat de cineva, şi într-un asemenea caz n-ar fi acceptat pentru nimic în lume mai mult, fiindcă salutul era cel mai frumos lucru la respectiva persoană. Ademenea o fată prin calităţile sale spirituale, o atrăgea şi apoi nu se mai străduia, în sens strict, să o posede. Pot să-mi închipui că ştia să aducă o fată în punctul culminant în care era sigur că ea ar fi dat totul. Când lucrurile ajungeau atât de departe, rupea relaţiile, fără să fi schiţat vreun gest de apropiere, fără să fi rostit măcar o vorbă de dragoste sau să fi făcut vreo declaraţie, vreo promisiune. Şi totuşi lucrurile se întâmplaseră, şi nefericita resimţea asta cu dublă amărăciune, fiindcă nu exista nici cel mai mărunt fapt la care să se refere, fiindcă era mereu înconjurată de diferite stări de spirit, ca într-un cumplit dans al vrăjitoarelor; ba îşi făcea reproşuri şi îl ierta, ba îi făcea lui reproşuri; şi pentru că relaţia nu avusese realitate în sensul obişnuit, se confrunta mereu cu îndoiala că totul fusese închipuire. Nu se putea destăinui nimănui, fiindcă nu avea de fapt nimic de destăinuit. Dacă ai visat, poţi să-ţi povesteşti altcuiva visul, dar ce avea ea de povestit nu era vis, ci realitate, care totuşi, îndată ce încerca să o spună altcuiva, uşurându-şi inima tulburată, devenea nimic. Acest lucru îl simţea din plin. Nimeni nu putea să-şi dea seama în afară de ea însăşi, totuşi o apăsa cu o greutate înfricoşătoare[viii]. Era o victimă de natură cu totul specială. Nu precum nefericitele excluse din societate, sau care se gândeau că ar fi excluse, suferind din această cauză de o durere puternică şi sănătoasă, vărsându-şi preaplinul inimii în ură sau iertare. Cu fetele ca ea nu se petrecuse nici o schimbare sensibilă, trăiau în aceleaşi relaţii ca înainte, la fel de respectate, şi totuşi se schimbaseră într-un mod chiar şi pentru ele neclar, cu atât mai de neînţeles pentru alţii. Viaţa nu le era nici frântă, nici retezată, ci doar repliată; pierdută pentru ceilalţi, încercând zadarnic să se găsească pe sine. Aşa cum s-ar putea spune că drumul lui prin viaţă, al seducătorului, nu lăsase urme (fiindcă picioarele sale erau astfel alcătuite, încât îşi luau cu sine urmele de sub ele – aşa îmi închipui cel mai bine nesfârşita sa reflectare în sine), tot astfel s-ar putea spune şi că el nu făcuse vreo victimă. Trăia mult prea intelectual pentru a fi un seducător în adevăratul sens al cuvântului. Însă uneori se întrupa parastatic[ix] şi devenea pură senzualitate. Chiar şi povestea sa cu Cordelia e atât de complicată, încât aproape că ar putea fi considerat el cel sedus, chiar ei, nefericitei, părându-i-se uneori aşa; şi aici urmele lăsate de el sunt atât de neînsemnate, încât orice dovadă devine imposibilă. Indivizii nu erau pentru el decât nişte

incitări, îi arunca de la sine aşa cum pomii se scutură de frunze – el reîntinerea, frunzele se veştejeau.

Dar cum stau lucrurile în capul lui? Cred că omul care i-a dus pe alţii în rătăcire se va rătăci el însuşi. I-a rătăcit pe alţii nu în afară, ci în ceea ce ţine de lăuntrul lor. E revoltător să călăuzeşti pe cărări greşite un călător care şi-a pierdut drumul şi să-l laşi singur în rătăcirea lui, dar ce e acest lucru în comparaţie cu a-l face pe un om să rătăcească în sine însuşi! Drumeţul care a pierdut calea are cel puţin consolarea de a vedea priveliştile schimbându-se în juru-i, fiecare schimbare hrănindu-i speranţa că va găsi o ieşire; dar cel ce rătăceşte în el însuşi nu are un spaţiu de mişcare atât de vast, observă repede că aleargă într-un cerc vicios, din care nu poate evada. De aceea cred că la fel se vor petrece lucrurile şi cu el, chiar mult mai cumplit. Nu-mi pot închipui ceva mai chinuitor decât o minte intrigantă care pierde firul şi îşi îndreaptă ascuţişul împotriva ei înseşi, cu treaza conştiinţă că trebuie să iasă din această rătăcire. Zadarnic are vizuina vulpii mai multe ieşiri, fiindcă în chiar clipa când sufletul înspăimântat[x] crede a zări lumina zilei se vădeşte că aceea nu era decât o nouă intrare; astfel caută el mereu ieşirea ca un vânat hăituit, urmărit de disperare, dar nu găseşte decât mereu altă intrare întru întoarcerea spre sine. Un asemenea om nu e tocmai ceea ce se cheamă un nelegiuit, fiind adesea el însuşi dezamăgit de propriile sale intrigi, şi totuşi va fi lovit de o pedeapsă mai cruntă decât acela; fiindcă ce poate fi durerea căinţei pe lângă o nebunie conştientă! Pedeapsa pe care o primeşte e pur estetică; chiar a vorbi despre trezirea conştiinţei devine, în cazul lui, o expresie prea etică; la el, conştiinţa e o conştienţă[xi] superioară, manifestându-se ca nelinişte care, într-un sens mai profund, nu-l judecă, doar îl ţine treaz, fără răgaz în nerodnica lui agitaţie. Nu e nici nebun, pentru că multitudinea gândurilor finite nu e împietrită în veşnicia nebuniei.

Şi bietei Cordelia îi va fi greu să îşi afle pacea. Îl iartă din toată inima, dar nu-şi poate găsi liniştea, fiindcă se deşteaptă îndoiala: ea a fost aceea care a rupt logodna, ea a fost prilejul nenorocirii, mândria ei a fost aceea care şi-a dorit neobişnuitul; se căieşte acum, dar nu-şi află împăcarea; gânduri acuzatoare o dezvinovăţesc: el a fost vicleanul care adusese acest plan în sufletul ei; îl urăşte, inima i se uşurează în blesteme, dar nu se linişteşte; îşi face reproşuri că l-a urât, ea însăşi o păcătoasă, ea care, oricât ar fi fost el de perfid, tot va rămâne vinovată. O apasă faptul că el a înşelat-o, dar şi mai apăsător e că a trezit în sufletul ei reflecţia cu multe glasuri, că

a făcut-o să evolueze estetic în asemenea măsură, încât să nu mai asculte o singură voce, ci toate rostirile deodată. Atunci se trezeşte în sufletul ei amintirea, îşi uită greşeala şi vina, îşi aminteşte doar clipele frumoase, se îmbată de o nefirească exaltare. În asemenea clipe nu doar şi-l aminteşte, ci îl înţelege cu o *clairvoyance*[xii] care dovedeşte cât de mult a evoluat. Nu vede în el nici nelegiuitul, nici omul nobil, ci doar îl simte estetic. Mi-a scris odată un bilet în care îl descria astfel: „Uneori era atât de spiritualizat, că mă simţeam nimicită ca femeie, alte dăţi era atât de pătimaş şi de sălbatic, atât de plin de dorinţe, că aproape tremuram înaintea lui. Uneori eram aproape ca o străină pentru el, alteori se dăruia cu totul; când îl cuprindeam în braţe, totul se schimba dintr-odată şi îmbrăţişam un nor. Ştiam această expresie[xiii] înainte de a-l cunoaşte, dar el m-a făcut să o înţeleg; de câte ori o folosesc mă gândesc la el, aşa cum orice gând îl gândesc doar prin el. Mi-a plăcut întotdeauna muzica; el era un instrument impecabil, mereu vibrant şi cu o amplitudine fără seamăn; era însăşi întruchiparea tuturor sentimentelor şi stărilor de spirit; nici o idee nefiind pentru el prea înaltă, nici prea adânc disperată, ştia să se dezlănţuie ca furtuna de toamnă, sau doar să adie, şoptind neauzit. Nici un cuvânt de-al meu nu rămânea fără efect, dar n-aş putea să spun nici că vorbele mele nu-şi greşeau ţinta: fiindcă îmi era imposibil să ştiu ce efect aveau. Cu o indescriptibilă, dar tainică, fericită, nenumită teamă ascultam această muzică de mine însămi iscată şi totuşi neiscată; era mereu în armonie, el mă răpea într-acolo mereu.“

Cumplit lucru pentru ea, încă mai cumplit pentru el; trag o asemenea concluzie din faptul că nici eu nu-mi pot stăpâni angoasa când mă gândesc la asta. Mă simt răpit împreună cu ei în acest imperiu al ceţii, în această lume de vis în care oricând te poţi înfricoşa de propria-ţi umbră. În zadar încerc să mă smulg; îi urmez ca o fantomă ameninţătoare, un mut acuzator. Ciudat! El a învăluit totul în cea mai adâncă taină, dar există o taină mai mare, aceea că ştiu şi eu toate acestea şi că sunt un complice ilicit. Nu voi izbuti să uit. M-am gândit uneori să vorbesc cu el despre asta. Dar la ce bun; fie ar nega totul, pretinzând că jurnalul e o încercare literară, fie mi-ar cere să tac; ţinând seama de felul în care am ajuns să ştiu toate cele, n-aş putea să mă împotrivesc. Nicăieri nu pluteşte atâta farmec seducător şi blestem ca asupra unui secret.

Am primit de la Cordelia epistolele lui. N-aş putea spune dacă sunt

toate; parcă mi-a mărturisit odată că ar fi păstrat câteva. Le-am copiat şi vreau acum să le împletesc în transcrierea jurnalului. Lipseşte data la care au fost scrise, dar, chiar dacă ar fi existat, nu mi-ar fi folosit cine ştie ce, fiindcă pe măsură ce înaintează jurnalul devine tot mai reţinut în această privinţă. La sfârşit nu mai avem nici un fel de date, de parcă, avansând, povestea ar fi devenit atât de calitativ semnificativă încât, dincolo de realitatea istorică, s-ar fi făcut numai idee, lăsând deoparte determinarea temporală, ca pe ceva indiferent. În schimb, m-a ajutat să descopăr în jurnal câteva cuvinte al căror sens nu l-am priceput la început, dar coroborându-le cu scrisorile am înţeles care fuseseră motivele scrierii lor. După aceea mi-a fost uşor să le inserez la locul potrivit, după cum se vădea din motivaţie. Dacă n-aş fi găsit aceste semne, n-aş fi nimerit; mai ales că unele scrisori fuseseră aşternute la atât de scurt timp unele după altele, încât păreau să fi fost primite în aceeaşi zi. După capul meu aş fi putut să le împart în mod egal şi n-aş fi bănuit efectul urmărit prin energia pasionată care fusese dezlănţuită, folosirea tuturor mijloacelor pentru a o ţine pe Cordelia în punctul culminant al pasiunii.

Pe lângă deplina lămurire a relaţiei cu Cordelia, jurnalul mai conţine şi câte-o mică descriere, semnalată printr-o marginală Nota Bene[xiv]. Aceste descrieri n-au nici o legătură cu povestea Cordeliei, dar mi-au lămurit importanţa unei expresii folosite de multe ori de autor şi pe care abia atunci am înţeles-o: trebuie mereu să arunci un fir de undiţă separat. Dacă mi-ar fi căzut în mână un volum mai vechi al jurnalului, aş fi întâlnit probabil mai multe asemenea inserţii, numite în treacăt chiar de autor *actiones in distans*[xv]; fiindcă acum, după cum spune el, Cordelia îl preocupa prea mult pentru a-i mai lăsa timp să se uite în jur.

La puţină vreme după ce o părăsise pe Cordelia a primit de la ea câteva scrisori pe care le-a trimis înapoi nedeschise. Între cele pe care mi le-a lăsat Cordelia se aflau şi acestea. Cum rupsese ea însăşi sigiliul, mi-am îngăduit să le copiez şi pe ele. Despre ceea ce cuprindeau n-a vorbit niciodată cu mine, dar, de câte ori pomenea relaţia ei cu Johannes, obişnuia să recite o mică strofă scrisă, din câte ştiu, de Goethe; aceasta putea să aibă sens diferit, după cum îi era dispoziţia:

*Gehe,*
*Verschmähe*
*Die Treue,*

*Die Reue*
*Kommt nach.*[xvi]

Scrisorile sună astfel:

Johannes!

Nu te numesc „al meu“, ştiu bine că n-ai fost al meu niciodată; am fost destul de aspru pedepsită pentru acest gând care mi-a luminat cândva sufletul; totuşi te numesc „al meu“: seducătorul, înşelătorul, duşmanul, ucigaşul meu, izvorul nefericirii mele, mormântul bucuriei mele, prăpastia disperării mele. Îţi spun „al meu“ şi mie îmi spun „a ta“; aceste cuvinte care îţi mângâiau cândva urechea mândru plecată spre a-mi primi adorarea îţi sună acum a blestem, un blestem pentru veşnicie. Nu te bucura, nu te gândi că vreau să te urmăresc, să-mi înarmez mâna cu un pumnal, spre a-ţi stârni ironia! Poţi să pleci încotro vrei, sunt totuşi a ta; să fugi până la capătul lumii[xvii], sunt a ta; să iubeşti altele o sută, sunt a ta; chiar şi în ceasul morţii voi fi a ta. Până şi limbajul în care îţi vorbesc poate să îţi arate că sunt a ta. Ai îndrăznit să înşeli un om astfel încât să devii pentru el totul; încât mi-am pus toată bucuria în faptul de a fi sclava ta. Sunt a ta, a ta, a ta, blestemul tău.

Cordelia ta

Johannes!

A fost odată un om bogat, cu vite şi oi mulţime[xviii], şi o copilă sărmană care n-avea decât o mieluşea, care-i mânca din palmă şi bea din aceeaşi cupă cu ea. Tu erai bogatul, bogat în toate minunăţiile lumii, eu eram săraca, numai iubire aveam. Ai luat-o, te-ai bucurat de ea; apoi plăcerea ţi-a făcut semn şi ai jertfit puţinul ce-l aveam, fără a da nimic din averea ta. A fost odată un om bogat cu vite şi oi mulţime, şi o copilă sărmană ce n-avea decât iubirea.

Cordelia ta

Johannes!

Să nu mai existe nici o speranţă? Iubirea ta nu se va mai trezi niciodată? Fiindcă m-ai iubit, ştiu acest lucru, chiar dacă nu ştiu de ce sunt atât de sigură. Vreau să aştept, chiar dacă timpul o să-mi fie prea lung, să aştept, să

aştept până te vei plictisi de altele; atunci iubirea ta pentru mine se va ridica din mormânt; te voi iubi ca întotdeauna, îți voi mulțumi ca întotdeauna, ca odinioară, Johannes, ca odinioară! Johannes! Răceala lipsită de inimă ți-e oare firea adevărată, iubirea, bogăția inimii tale n-au fost decât înşelăciune? Acum eşti din nou tu însuți? Ai răbdare cu iubirea mea, iartă că încă mi-eşti drag; ştiu, iubirea mea ți-e povară, dar va veni vremea când te vei reîntoarce la Cordelia ta. Cordelia ta! Ascultă acest cuvânt implorator: Cordelia ta! Cordelia ta!

Cordelia ta

Chiar dacă vocea Cordeliei nu avea amploarea pe care o admira la al ei Johannes, se vede totuşi că nu era lipsită de arta modulării. Starea-i de spirit se vădeşte neîndoielnic în fiecare scrisoare, chiar dacă nu e la fel de clară şi exprimarea. Acest lucru e valabil mai ales pentru scrisoarea a doua, unde toate sunt mai mult bănuite decât înțelese, dar tocmai această neîmplinire o face pentru mine atât de mişcătoare!

4 aprilie

Atenție, frumoasa mea necunoscută! Atenție! Să cobori din trăsură nu-i chiar uşor, uneori pasul poate fi decisiv. Aş putea să vă împrumut o nuvelă de Tieck[xix] din care veți vedea în ce încurcătură a intrat o doamnă coborând de pe cal, încât pasul făcut a fost pentru tot restul vieții. Scăriţele trăsurii fiind în general întoarse, eşti obligată să laşi deoparte grația şi să îndrăzneşti un salt disperat în brațele vizitiului sau ale vreunui slujitor. Ehei, bine le mai merge ăstora; cred că ar trebui să caut şi eu o slujbă într-o casă cu tinere, fiindcă lesne ajunge slujitorul să cunoască secretele domnişoarelor. – Pentru numele Domnului, vă rog, nu săriți! S-a făcut întuneric; n-o să vă deranjez, o să mă aşez doar sub acel felinar, unde va fi imposibil să mă zăriți; omul e ruşinos în măsura în care e văzut, dar eşti văzut în măsura în care vezi şi tu. – Astfel, din grijă față de slujitor, care poate nu va rezista la o asemenea săritură, din grijă față de rochia de mătase, față de franjurii de dantelă şi față de mine, lăsați acest picioruş, a cărui delicatețe am admirat-o deja, să-şi încerce norocul în lume, îndrăzniți să vă sprijiniți pe el, va afla teren sigur, iar dacă va tremura când îl aşezați, puneți iute şi celălalt picior; cine ar fi atât de crud încât să vă lase nesigură într-o asemenea poziție, cine ar fi atât de urâcios, de lent, încât să nu

urmărească revelarea frumosului? Sau poate vă temeți de prezența vreunei alte persoane inoportune, desigur nu de slujitor, nici de mine, care am şi zărit picioruşul şi, fiind naturalist, am învățat de la Cuvier[xx] să trag cu siguranță concluziile. Aşa încât cutezați! Cum vă sporeşte această temere frumusețea! Totuşi temerea nu e frumoasă în sine; doar în clipa când e văzută energia care duce la depăşirea ei. Aşa. Uite ce bine stă acum picioruşul. Am observat că fetele cu piciorul mic îl aşază mai sigur decât pedestrele cu piciorul mare. Cine ar fi crezut? Căci acest lucru e împotriva oricărei experiențe. E mai puțin probabil ca rochia să se agațe de trăsură când cobori decât când sari jos. Şi desigur e neplăcut pentru tinere să călătorească în trăsură şi să fie obligate să rămână în ea; pierdute-s vederii dantele şi cordele, şi cu asta, basta. Nu vede nimeni nimic; dar iată o siluetă întunecată, învăluită în mantie până sub ochi; nu poți să-ți dai seama de unde vine, căci lumina felinarului te orbeşte. Trece pe lângă trăsură tocmai când dă să intre în curte. O privire piezişă se repede chiar în acea clipă revelatoare spre fată. Ea roşeşte, în pieptu-i zbuciumat tresaltă, îşi pierde răsuflarea; amărăciune, mândru dispreț e-n privirea ei. Are în ochi o rugăminte, o lacrimă; ambele sunt la fel de frumoase, au pentru mine drepturi egale, căci aş putea răspunde şi uneia, şi alteia. Dar sunt crud; ce număr are casa? Văd o vitrină, un galantar; frumoasa mea necunoscută, e poate scandalos ce fac, dar urmez drumul luminat… Ea a şi uitat cele întâmplate; când ai şaptesprezece ani, când ieşi la cumpărături la această vârstă fericită, iei cu nenumită bucurie în mână fiecare lucruşor, mai mic sau mai mare, şi uiți lesne. Încă nu m-a văzut; stau la celălalt capăt al tejghelei, departe de ea. Pe zidul opus atârnă o oglindă, pe care fata n-o bagă-n seamă; oglinda însă o bagă-n seamă. Cât de adevărat îi concepe imaginea, ca un umil rob dovedindu-şi supunerea sincer, rob pentru care ea este totul, însă de care ei nu-i pasă; care îndrăzneşte chipul să-i prindă, dar nu şi-n brațe să o cuprindă[xxi]. Şi această nefericită oglindă care poate să-i țină imaginea, dar nu şi pe ea, această nefericită oglindă care n-o poate păstra în tainițele sale, ascunzând-o de întreaga lume, care nu poate decât s-o arate şi altora, cum mi-o dezvăluie mie! Ce chin ar fi pentru om de-ar fi astfel alcătuit! Dar oare nu sunt aşa destui oameni, nestăpânind un lucru decât în clipa când îl arată altora, necuprinzând decât suprafața, nu esența, pierzând totul când aceasta vrea să se-arate, aşa cum oglinda ar pierde imaginea dacă ea, cu o singură răsuflare şi-ar trăda inima pentru asta. Un

astfel de om, care n-ar fi în stare să-şi amintească imaginea frumuseții nici în clipa apropierii, ar trebui să-şi dorească mereu să se afle la distanță de ea, nu atât de aproape încât ochiul pământesc să vadă cât e de frumoasă cea pe care-o cuprinde şi pe care ochiul exterior a pierdut-o; ar recâştiga-o depărtându-se din nou, aşa o poate avea pentru ochiul sufletului, nevăzând obiectul care e prea aproape când gura de altă gură-i pecetluită… Totuşi, cât e de frumoasă! Biată oglindă, mult trebuie să te chinuieşti, bine că nu ştii ce e gelozia. Capul perfect oval şi-l înclină puțin înainte, fruntea şi-o înalță pură şi mândră, fără nici o urmă a organelor rațiunii[xxii]. Pletele-i întunecate se închid blând împrejurul frunții. Chipul îi e ca un fruct, deplin rotunjit cu fiece trăsătură; pielea îi e străvezie, catifea la atingere, simt acest lucru privind. Ochii încă nu i-am văzut, ascunşi ca de văl, apărați de genele mătăsoase, întoarse ca nişte cârlige, curată primejdie pentru cine încearcă să-i întâlnească. Are, în curăția şi nevinovăția ei, cap de Madonă; se înclină precum Madona, dar nu se pierde în contemplarea Unului, expresia îi e schimbătoare. Ceea ce contemplă ea e varietatea, asupra căreia bogăția pământească aruncă strălucire. Îşi scoate mănuşa pentru a ne arăta, oglinzii şi mie, o mână dalbă, bine alcătuită, ca a statuilor antice, fără nici o podoabă, nici măcar verigheta de aur pe inelar – bravo! Îşi ridică privirea şi totul e altfel, deşi la fel. Fruntea ceva mai puțin înaltă, chipul ceva mai puțin armonios oval, dar mai viu. Vorbeşte cu băiatul de prăvălie, e vioaie, veselă, vorbăreață. A ales deja un obiect, două, trei, îl ia pe-al patrulea, îl ține în mână, privirea i se apleacă spre el, întreabă cât costă, îl pune deoparte sub mănuşă; desigur, e o taină, poate are un iubit, totuşi nu e logodită – ei, destule nu-s logodite, dar au un iubit, şi multe sunt logodite şi nu ştiu ce-i iubirea… Oare ar trebui să renunț? Să o las nestingherită în fericirea ei? Vrea să plătească, dar şi-a pierdut punga, îşi spune adresa, dar nu vreau s-o aud, nu vreau să mă lipsesc de surpriză, cu siguranță mă voi întâlni din nou în viață cu ea, o voi cunoaşte, poate şi ea pe mine; privirea mea cea piezişă nu se uită uşor. Când o voi reîntâlni pe neaşteptate în împrejurimi, îi va veni rândul. Dacă nu mă va recunoaşte şi privirea ei mă va convinge de acest lucru, voi avea din nou prilejul s-o ochesc pieziş, jur că acum îşi va aminti. Nici o grabă, nici o lăcomie; totul trebuie pe-ndelete. A fost luată la ochi; va fi prinsă[xxiii].

5 aprilie

Îmi place: iat-o singură, seara, pe Ōstergade[xxiv]. Desigur, văd slujitorul în urmă, să nu credeți că am proasta părere că ați umbla singură, să nu credeți că sunt atât de lipsit de experiență încât să nu observ dintr-o ochire acest sobru personaj. Dar de ce atâta grabă? E aici un pic de angoasă, o bătaie a inimii care nu se datorează nerăbdătoarei dorințe de a reveni acasă, ci unei temeri care străbate tot trupul cu dulcea-i nelinişte, descinzând în tactul grăbit al picioarelor. Totuşi ce minunat, ce neprețuit lucru o plimbare de una singură – cu slujitorul în urmă… Ai şaisprezece ani, ai citit mult, romane, bineînțeles; trecând întâmplător prin camera fraților ai prins din zbor un cuvânt dintr-o discuție cu nişte cunoscuți, un cuvânt despre Ōstergade. A urmat apoi, în mai multe rânduri, foiala în jurul acestora, pentru a afla, pe cât posibil, şi alte lămuriri. Zadarnic. Totuşi s-ar cuveni ca o domnişoară de-acum mare să afle câte ceva despre lume. Numai de s-ar putea face lucrurile fără a ieşi cu slujitorul pe urme. Nu, mulțumesc, mama şi tata n-ar fi încântați; şi, la urma urmelor, ce motiv să invoci? Mersul în vizită nu e un prilej potrivit, pentru că e cam prea devreme; l-am auzit pe August spunând „la nouă sau zece“; pentru întoarcerea acasă e prea târziu şi, ca de cele mai multe ori, ar mai fi şi câte un cavaler care s-o însoțească. Joi seara, la întoarcerea de la teatru, s-ar ivi o excelentă ocazie, numai că atunci trebuie întotdeauna folosită trăsura, avându-le drept companie pe doamna Thomsen şi amabilele ei domnişoare. Măcar de-aş fi singură, aş lăsa puțin geamul în jos şi aş privi în jur. Dar *unverhofft kommt oft.*[xxv] Azi, mama mi-a spus: Cu siguranță n-o să termini ceea ce coşi pentru ziua tatălui tău, dar ca să nu te tulbure nimeni din treabă poți să mergi la mătuşa Jette şi să rămâi până la ora ceaiului, apoi te va lua de acolo Jens. Nu era de fapt o veste prea plăcută, pentru că la mătuşa Jette e mare plictiseală, însă pe urmă aş putea merge singură acasă cu slujitorul, la ora nouă. Când vine Jens, trebuie să aştepte până la zece fără un sfert şi apoi o pornim. Numai de l-aş întâlni pe domnul frate-meu sau pe domnul August – ba n-ar fi totuşi de dorit, fiindcă atunci probabil m-ar însoți acasă. Mulțumesc, cel mai plăcut e să fii liber, libertatea – însă de i-aş putea vedea fără ca ei să mă vadă… Ei, micuță domnişoară, ce vedeți şi ce credeți că văd? Mai întâi delicata *Mütze*[xxvi] pe care o purtați, care vi se potriveşte de minune, perfect armonizată cu graba întregii dumneavoastră apariții. Nu e pălărie, nici bonetă sau scufie, mai degrabă un fel de glugă. Însă e imposibil să o fi purtat azi-dimineață când ați ieşit. Oare a adus-o slujitorul sau a fost

împrumutată de la mătuşa Jette – sau poate sunteţi incognito. Nici voalul nu trebuie lăsat până jos de tot când vrei să observi ce-i în jur. Sau poate nici nu e voal, doar o dantelă de mătase. În întuneric nu se poate distinge. Oricear fi, ascunde partea de sus a feţei. Bărbia e destul de drăguţă, puţin cam prea ascuţită; gura, mică, întredeschisă din cauza mersului prea rapid. Dinţii – albi ca zăpada. Aşa şi trebuie. Dinţii sunt deosebit de importanţi, garda personală care se ascunde în spatele moliciunii seducătoare a buzelor. Obrajii, rumeni de sănătate. Aplecând puţin capul într-o parte, privirea ar putea să pătrundă pe sub văl sau dantelă. Aveţi grijă, o astfel de privire piezişă ar putea fi mai periculoasă decât una *gerade aus*[xxvii]. E ca la scrimă, şi ce armă e oare atât de ascuţită, pătrunzătoare, strălucitoare în mişcarea ei şi astfel atât de înşelătoare, ca ochiul? Marcăm o cvartă înaltă, cum zice floretistul, fandăm în secundă; cu cât e mai rapid atacul de după marcare, cu atât mai bine. Clipa marcării e indescriptibilă. Adversarul simte lovitura, e atins, într-adevăr, dar în alt loc decât credea… Iat-o înaintând fără ezitare, fără teamă şi prihană. Feriţi-vă, vine un om din partea aceea, lăsaţi vălul în jos, nu îngăduiţi ca privirea-i profană să vă pângărească; n-aveţi idee, dar s-ar putea să vă fie multă vreme imposibil să uitaţi cumplita spaimă pe care v-o stârneşte – nu observaţi, însă eu văd că e stăpân pe situaţie. Obiectivul lui e slujitorul. Da, acum vedeţi ce se întâmplă dacă vă plimbaţi singură cu slujitorul. Slujitorul a căzut. E ridicol, de fapt, dar ce faceţi acum? A vă întoarce şi a-l ajuta să se ridice nu se poate, a merge mai departe cu un slujitor murdar e neplăcut, a merge singură e compromiţător. Aveţi grijă, monstrul se apropie… Nu-mi răspundeţi. Uitaţi-vă la mine, oare înfăţişarea mea poate să vă inspire vreo teamă? Nu fac nici o impresie asupra dumneavoastră, par un tip bonom, dintr-o cu totul altă lume. Nu e nimic stingheritor în vorbele mele, nimic care să vă amintească de situaţie, nici o mişcare capabilă să vă jignească nici măcar pe departe. Încă vă e un pic teamă, încă n-aţi uitat goana acelei *unheimliche*[xxviii] siluete în urma dumneavoastră. Simţiţi o anume bunătate faţă de mine, stingherеala care mă împiedică să vă privesc vă conferă superioritate. Vă bucură şi vă dă siguranţă, aproape vă ispiteşte să vă bateţi puţin joc de mine. Pun rămăşag că în clipa asta aţi avea curaj să mă luaţi de braţ dacă v-ar veni ideea… Locuiţi, aşadar, pe Stormgade[xxix]. Îmi faceţi o plecăciune rece, grăbită. Merit una ca asta, eu, care v-am scos dintr-o situaţie neplăcută? Regretaţi, vă întoarceţi, mulţumiţi pentru amabilitate, îmi daţi mâna – de ce păliţi,

oare vocea mea nu e aceeaşi, atitudinea mea – neschimbată, privirea – la fel de calmă şi liniştită? Să fie de vină strângerea mâinii? Poate avea vreo semnificaţie strângerea de mână? Da, poate să însemne mult, foarte mult, mica mea domnişoară, vă voi explica în mai puţin de paisprezece zile totul, până atunci rămâneţi în plină contradicţie: sunt oare un blajin care a sărit cavalereşte în ajutorul unei tinere fete, sau doar strângerea mea de mână părea blajină?

7 aprilie

„Deci, pe luni, la ora unu, la Expoziţie.“ Foarte bine, voi avea cinstea să mă aflu acolo la unu fără un sfert. O mică întâlnire. Sâmbătă luasem în fine hotărârea să-i fac o vizită prietenului meu Adolph Bruun, aflat de obicei în călătorie. În acest scop, am plecat către ora 7 după-amiaza spre Vestergade, strada unde mi s-a spus că ar locui. Însă iar nu era de găsit, oricum nu la etajul al treilea, unde am ajuns cu sufletul la gură. Şi, cum coboram scara, urechea mi-a fost atinsă de o voce melodioasă de femeie, care spunea cu jumătate de glas: „Deci pe luni, ora unu, la Expoziţie; la ora asta ceilalţi sunt plecaţi, dar ştii bine că nu voi avea niciodată curajul să te primesc acasă.“ Invitaţia nu era pentru mine, ci pentru un tânăr care, cât ai număra până la trei, ieşise pe uşă şi coborâse atât de repede, încât nu l-aş fi putut ajunge nici cu ochii, nici cu picioarele. De ce oare nu avem lămpi cu gaz pe scări – poate aş fi văzut dacă merita atâta punctualitate. Dar, dacă ar fi fost lămpi cu gaz, poate nu mai ajungeam să aud ce-am auzit. Deci tot ce e real e şi raţional[xxx], iar eu sunt şi rămân un optimist.

Care să fie ea oare? La expoziţie mişună o mulţime de copile, ca să vorbesc precum Donna Anna[xxxi]. Ceasul e unu fără un sfert, fix. Frumoasa mea necunoscută! Aţi vrea ca viitorul soţ să fie la fel de punctual ca mine, sau poate vă doriţi mai degrabă ca el să nu vină niciodată cu un sfert de oră mai devreme? Oricum aţi dori, eu vă stau în toate felurile la dispoziţie… „Încântătoare spiriduşă, zână sau vrăjitoare, fă să dispară ceaţa din jurul tău“, dezvăluie-te, desigur că eşti deja la faţa locului, dar nevăzută pentru mine, arată-te, altfel nu îndrăznesc să aştept o revelaţie. Să fie aici mai multe fete venite din acelaşi motiv? Foarte posibil. Cine ştie căile omului, chiar şi când acesta merge la Expoziţie. – – – Iată că în prima încăpere vine în grabă o tânără, mai grabnic decât îl urmăresc mustrările de conştiinţă pe păcătos. Uită să-şi arate biletul, omul îmbrăcat în roşu o opreşte. Doamne,

grăbită mai e! Ea trebuie să fie. De unde asemenea intempestiv elan, ora încă nu e unu, amintiți-vă că trebuie să vă întâlniți iubitul; oare într-o astfel de situație e cu totul lipsit de importanță modul cum arăți, sau acesta e sensul expresiei care spune că „trebuie să pui înainte piciorul mai bun“? Când o astfel de copilă nevinovată merge la întâlnire, se repede ca o zănatică. E pur şi simplu năucă. În schimb eu stau aici pe scaun, cum se poate mai confortabil, şi contemplu un frumos peisaj țărănesc… A naibii fata, trece ca furtuna prin toate încăperile. Ar trebui să vă ascundeți puțin dorința, amintiți-vă de ceea ce i s-a spus domnişoarei Lisbeth[xxxii]: se cuvine oare ca o tânără să fie aşa de dornică de întâlnire? Dar, se înțelege, întâlnirea dumneavoastră e una dintre cele nevinovate. – O întâlnire e considerată în general de îndrăgostiți cel mai frumos moment. Chiar şi eu îmi amintesc limpede de parcă ar fi fost ieri cum m-am grăbit prima oară spre locul stabilit, cu inima pe cât de plină, pe atât de puțin cunoscătoare a bucuriei care mă aştepta, cum am bătut prima oară de trei ori din palme, cum s-a deschis prima oară o fereastră, cum m-am simțit prima oară când portița a fost împinsă cu o mână nevăzută de fata ascunsă tocmai prin faptul că o deschidea, cum a fost prima oară când am ascuns o fată sub mantia mea în luminoasa noapte de vară. Dar în acest vis se amestecă multă iluzie. Un al treilea ins obiectiv nu găseşte întotdeauna că îndrăgostiții ar fi atât de frumoşi în asemenea clipe. Am fost martor la întâlniri unde, în ciuda faptului că fata era fermecătoare, iar bărbatul frumos, impresia generală era aproape dezgustătoare, iar întâlnirea, departe de a fi frumoasă, deşi cu siguranță îndrăgostiților aşa li se părea. Când dobândeşti experiență, câştigi într-un fel, pentru că pierzi, ce-i drept, dulcea neliniște a dorului nerăbdător, dar câştigi atitudinea care face clipa într-adevăr frumoasă. Uneori mă supără să văd câte un bărbat atât de tulburat într-o astfel de ocazie, încât face *delirium tremens* de atâta iubire. Ce ştie țăranul ce e şofranul![xxxiii] În loc să aibă destulă glagorie să savureze neliniştea ei, făcând ca neliniştea să-i aprindă frumusețea şi s-o strălumineze, creează o confuzie dezagreabilă şi totuşi se întoarce acasă bucuros, imaginându-şi că a fost minunat. – Dar unde naiba e individul! S-a făcut aproape două. Ce ți-e şi cu îndrăgostiții ăştia! Şmecherul lasă o tânără să-l aştepte. Nu, eu sunt în schimb un cu totul altfel de om; om de încredere! Cel mai bine ar fi să-i vorbesc când va trece a cincea oară pe lângă mine. „Iertați-mi îndrăzneala, frumoasă domnişoară, cu siguranță vă căutați familia, ați trecut de mai multe ori în grabă pe lângă

mine şi, în timp ce ochiul meu vă urmărea, am observat să v-aţi oprit mereu în penultima sală; poate nu ştiţi că mai e o încăpere; poate-i veţi găsi acolo pe cei pe care-i căutaţi.“ Face o reverenţă; îi stă bine. Ocazia e favorabilă, mă bucur că insul nu vine; cel mai bine pescuieşti în ape tulburi; când copila e tulburată, poţi îndrăzni cu succes multe lucruri care altfel n-ar reuşi. I-am făcut o plecăciune cât mai politicoasă şi mai indiferentă, mă aşez din nou pe scaun, privesc peisajul, urmărind-o cu coada ochiului. Să merg direct după ea ar fi fost o îndrăzneală prea mare, aş fi putut să par prea insistent, s-ar pune îndată în gardă. Acum crede că i-am vorbit din compasiune; mă aflu în graţiile ei. În ultima încăpere, ştiu bine, nu e nici suflet de om. Singurătatea o să-i priască, dacă vede în juru-i prea multă lume e tulburată, când va fi singură se va linişti, desigur. Nu peste mult timp apar şi eu, *en passant*; am dreptul la o vorbă din partea ei, aproape că-mi datorează un salut. S-a aşezat. Biata fată, ce tristă pare; a plâns, cred, sau cel puţin a avut lacrimi în ochi. E revoltător să faci să plângă o asemenea fată. Dar stai liniştită, vei fi răzbunată; te voi răzbuna eu, va vedea el ce înseamnă să aştepţi. Cât de frumoasă e acum, când s-au potolit vijeliile, iar sufletul ei zăboveşte într-o singură stare de spirit. Esenţa ei este melancolia şi armonia durerii. Într-adevăr, atrăgătoare. Stă acolo în haine de călătorie şi totuşi nu ea trebuie să plece la drum, s-a îmbrăcat astfel ca să pornească spre bucurie. Acum e un semn al durerii ei, pentru că ea e aceea de la care pleacă bucuria. Arată de parcă şi-ar lua pentru totdeauna adio de la iubit. Dă-l încolo; situaţia e favorabilă, clipa îmi face semn; acum e important să mă exprim în aşa fel încât să pară că într-adevăr cred că-şi caută familia sau nişte cunoştinţe, şi totuşi cu atâta căldură, încât fiecare cuvânt să aibă sens pentru sentimentele ei; astfel voi avea ocazia să-i pătrund în gânduri. – Naiba să-l ia de şmecher, nu cumva chiar el se apropie? Desigur, chiar el! Ce mai pramatie! Tocmai când lucrurile ajunseseră cum le doream. Da, da; însă tot o să scot ceva din asta. Trebuie să intervin şi eu în relaţia celor doi, să fac şi eu parte din situaţie. Când mă va vedea, va zâmbi fără să vrea, amintindu-şi cum am crezut că-şi căuta familia, în timp ce ea căuta cu totul altceva. Zâmbetul acesta mă face complicele ei, e şi asta ceva. Mii de mulţumiri, copila mea; zâmbetul tău e mai valoros decât crezi, e începutul, iar începutul e totdeauna cel mai greu. De-acum suntem cunoscuţi, cunoştinţa noastră e bazată pe o situaţie picantă, mi-e de-ajuns deocamdată. Mai mult de o oră nu rămâneţi cu siguranţă aici, în două ore voi şti cine

sunteți, altfel la ce-ar mai ține poliția evidența populației.

9 aprilie

Să fi orbit? Ochiul lăuntric al sufletului meu să-şi fi pierdut oare puterea? Am văzut-o, dar e ca şi cum aş fi avut o revelație divină, atât de total a dispărut dinaintea mea imaginea ei. Zadarnic mă folosesc de toată forța sufletului pentru a-i evoca întruchiparea. De va fi s-o mai văd vreodată, o voi recunoaşte într-o clipă, chiar dacă s-ar afla între o sută altele. Acum a dispărut şi ochiul sufletului caută zadarnic s-o ajungă din urmă cu dorul. Mă preumblam pe Lange Linie[xxxiv], aparent nepăsător şi fără să iau în seamă cele din jur, cu toate că privirea mea iscoditoare nu scăpa nimic, când deodată mi-au căzut ochii asupra ei. S-au fixat asupră-i, de neclintit, fără să mai asculte de voința stăpânului lor; mi-era imposibil să-i iau de acolo; şi, cuprinzând astfel cu privirea obiectul pe care voiam să-l văd, nu vedeam, doar mă holbam ca un mânuitor de floretă care fandează şi nu se retrage la timp; ochiul meu a rămas nemişcat, împietrit în direcția spre care se îndreptase odată. Îmi era imposibil să-mi plec ochii, imposibil să absorb în mine ceea ce văd, imposibil să văd, pentru că vedeam prea mult. Singurul lucru pe care l-am reținut e că purta o mantie verde, asta e tot. Pot spune că numai atât înseamnă să prinzi norul în loc de Iunona; mi-a scăpat cum a scăpat şi Iosif de lângă nevasta lui Potifar[xxxv], lăsându-şi în urmă doar mantia. Era însoțită de o doamnă mai în vârstă, care părea să-i fie mamă. Pe aceasta aş putea s-o descriu din cap până-n picioare, în ciuda faptului că în fond nici nu m-am uitat la ea, cel mult am observat-o *en passant*. Aşa stau lucrurile. Fata m-a impresionat şi am uitat-o, cealaltă nu m-a impresionat, dar mi-o pot aminti.

11 aprilie

Sufletul mi-e încă prins în aceeaşi contradicție; ştiu că am văzut-o, dar ştiu de asemenea că am uitat-o din nou, însă astfel urma de amintire rămasă nu mă satură. Sufletul meu cere această imagine cu nelinişte şi ardoare, de parcă mi-ar fi în joc bunăstarea, totuşi ea nu se arată; aş putea să-mi smulg ochii din cap spre a-i pedepsi pentru uitare. După ce înnebunesc de nerăbdare, când liniştea pune iar stăpânire pe mine, presimțirea şi amintirea țes o imagine care nu poate însă dobândi contur pentru mine, pentru că nu pot s-o fixez într-un context, e ca un model de țesătură fină, modelul fiind

mai deschis la culoare decât fundalul; singur nu poate fi văzut, fiind prea deschis la culoare. E o stare foarte stranie şi totuşi întru câtva plăcută, atât în sine, cât şi pentru că-mi dă siguranţa că sunt încă tânăr. Faptul acesta mi-l confirmă şi o altă observaţie, anume că îmi caut mereu prada printre fete şi nu printre femeile tinere. O femeie măritată are mai puţină naturaleţe şi mai multă cochetărie, relaţia cu ea nu e frumoasă, nici interesantă, ci picantă, iar picanteria e întotdeauna pe ultimul loc. Nu mă aşteptam să mai fiu în stare să gust din nou prima pârgă[xxxvi] a-ndrăgostirii. M-am scufundat în această îndrăgostire, am făcut ceea ce înotătorii numesc plonjon, nu-i de mirare că sunt oarecum năuc. Cu atât mai bine, cu atât mai promiţătoare această relaţie.

14 aprilie

Abia mă mai recunosc. Firea-mi vuieşte ca marea stârnită sub furtunile pasiunii. Dacă altcineva ar putea să-mi vadă sufletul în această stare, i s-ar părea asemenea unei iole al cărei vârf se adânceşte în mare, de parcă în graba ei cumplită s-ar scufunda în genuni. N-ar vedea că în vârful catargului stă de veghe un marinar. Vuiţi, forţe sălbatice, dezlănţuiţi-vă, puteri ale patimii, chiar dacă loviturile valurilor voastre aruncă spuma spre ceruri, tot nu veţi reuşi să vă ridicaţi deasupra capului meu; rămân liniştit, asemenea regelui stâncilor[xxxvii].

Aproape că nu-mi pot găsi punct de sprijin, asemenea unei păsări de apă încerc zadarnic să mă aşez pe marea firii mele-n furtună; şi totuşi o astfel de tulburare este elementul meu, pe ea mă bazez – aşa cum *Alcedo ispida* [xxxviii] îşi clădeşte cuibul pe mare.

Curcanii se înfoaie când văd roşu, la fel mi se întâmplă mie când văd verde, de fiecare dată când văd o mantie verde; şi, cum ochiul mă înşală adesea, aşteptările mele se năruie câteodată în faţa unui brancardier de la Spitalul Frederik[xxxix].

20 aprilie

A te limita e una dintre condiţiile principale ale oricărei desfătări. Nu s-ar părea că voi afla prea curând ceva despre fata care-mi umple sufletul şi gândul în aşa fel încât dorul se hrăneşte mai departe singur. Voi fi calm; şi starea aceasta, emoţia întunecată, neclară, însă puternică, îşi are dulceaţa ei.

Mereu mi-a plăcut să stau întins într-o barcă, în nopţile cu lună, pe unul dintre frumoasele noastre lacuri. Strâng pânzele, vâslele, scot cârma, mă întind cât sunt de lung şi privesc bolta cerească. Când valurile leagănă barca la pieptul lor, când norii sunt împinşi de vântoase puternice, astfel încât luna dispare o clipă şi se arată apoi iar, găsesc linişte în această nelinişte; mişcarea valurilor mă adoarme, zgomotul lor, când lovesc barca, e un cântec de leagăn monoton, goana iute a norilor, alternanţa luminii şi a umbrei mă îmbată, aşa încât visez cu ochii deschişi. Astfel mă întind şi acum, strâng pânzele, cârma, dorul şi aşteptarea nerăbdătoare mă leagănă în braţele lor, dorul şi aşteptarea devin tot mai liniştite, mai fericite, îmi poartă de grijă ca unui copil; asupra mea se bolteşte cerul speranţei, imaginea fetei pluteşte pe lângă mine asemenea lunii, neclară, orbindu-mă ba cu lumina-i, ba cu umbra. Ce desfătare să pluteşti astfel pe-o apă-n mişcare – ce desfătare să fii astfel legănat în propriul sine!

21 aprilie

Zilele trec, eu bat pasul pe loc. Fetele mă bucură mai mult ca oricând şi totuşi n-am chef să mă desfăt. Pretutindeni o caut pe ea. Asta mă face adesea nedrept, îmi înceţoşează firea, îmi tulbură desfătarea. Curând vine anotimpul frumos, când în piaţa publică, pe străzi şi uliţe poţi cumpăra mici creanţe pe care iarna, în viaţa de societate, poţi cere preţ scump; deoarece o tânără poate uita multe, dar nu şi o situaţie. Viaţa de societate te face să intri în legătură cu sexul frumos, dar nu oferă nici un mod prin care să poţi începe acolo povestea. În viaţa de societate, fetele sunt bine înarmate, situaţia e ternă şi se repetă mereu, astfel încât ele nu simt nici un fior voluptuos. Însă pe stradă sunt în largul lor şi de aceea totul are un efect mai puternic, totul pare mai misterios. Dau o sută de taleri pentru zâmbetul unei fete într-o situaţie de pe stradă şi nici zece pentru o strângere de mână în societate; e vorba de monede total diferite. După ce a început povestea, caut fata respectivă în societate, am cu ea o comunicare tainică, ispititoare, acesta fiind cel mai eficient mod de a incita pe care îl cunosc. Nu îndrăzneşte să vorbească despre întâmplare şi totuşi se gândeşte la ea; nu ştie dacă am uitat sau nu întâmplarea. Ba o păcălesc să creadă într-un fel, ba în altul. Anul acesta nu adun prea multe creanţe, prea mă preocupă din cale-afară fata aceasta. Într-un anumit sens, câştigul îmi va fi mic, dar am şi perspectiva lozului celui mare.

5 mai

Afurisită întâmplare! Niciodată nu te-am blestemat când ai avut loc, te blestem când nu te întâmpli. Sau să fie asta o nouă invenție a ta, ființă de ne-nțeles, stearpă mamă a toate, singura rămăşiță din vremea când necesitatea a născut libertatea, iar libertatea s-a lăsat păcălită să intre în pântecul mamei sale? Afurisită întâmplare! Tu, singura mea complice, singura ființă pe care o consider demnă să-mi fie aliată şi duşmană, mereu egală cu tine însăți în inegalitatea ta, mereu de ne-nțeles, mereu o enigmă! Tu, cea pe care o iubesc din tot sufletul, în a cărei imagine mă autozămislesc, de ce nu te-arăți? Nu cerşesc, nu te rog umil să te-arăți aşa sau altminteri, pentru că un astfel de cult ar fi idolatrie şi nu ți-ar plăcea. Te provoc la luptă, de ce nu te-nfățişezi? Sau s-a oprit neliniştea din construcția lumii, enigma ta a fost dezlegată, iar tu, la rândul tău, te-ai aruncat în marea veşniciei? Cumplit gând, pentru că asta înseamnă oprirea lumii în loc, din plictiseală. Afurisită întâmplare, te-aştept. Nu vreau să te înving prin principii sau prin ceea ce prostimea numeşte „caracter“, ci să te compun poetic. Nu vreau să fiu poet pentru alții; arată-te, te alcătuiesc poetic, îmi mănânc propria poezie, aceasta e hrana mea. Sau poate mă consideri nedemn? Ca baiadera care dansează în cinstea zeului, m-am dăruit slujirii tale; uşor, îmbrăcat subțire, suplu, neînarmat, încerc totul; nimic nu posed, nu vreau să posed nimic, nu iubesc nimic, n-am nimic de pierdut, dar n-am devenit oare astfel mai demn de tine, care probabil te-ai săturat de mult să smulgi oamenilor ceea ce iubesc şi te-ai plictisit de laşele lor suspine, de laşele lor rugăciuni? Surprinde-mă, sunt gata, nu pun la bătaie nimic, luptăm doar pentru onoare. Arată-mi lumile subpământene, o voi lua de acolo, fă-o să mă urască, să mă disprețuiască, să fie indiferentă față de mine, să iubească un altul, nu mă tem; dar pune apele în mişcare[xl], întrerupe tăcerea! A mă înfometa astfel nu e frumos, întâmplare care te crezi mai puternică decât mine!

6 mai

A venit primăvara; totul înfloreşte, la fel şi copilele. Mantiile sunt puse deoparte, probabil şi mantia mea cea verde a fost pusă în cui. Aşa se întâmplă când faci cunoştință cu o fată pe stradă, nu în societate, unde afli îndată cum o cheamă, din ce familie provine, unde locuieşte, dacă e logodită. Cea din urmă informație e deosebit de importantă pentru toți

peţitorii chibzuiţi şi serioşi, cărora nici prin cap nu le trece să se îndrăgostească de o fată logodită. O asemenea persoană cumpătată ar suferi de moarte în locul meu; ar fi cu totul distrus omul dacă încercările lui de a obține informații ar izbuti, aflând că fata e logodită. Pe mine, în schimb, acest lucru nu mă întristează prea tare. Un logodnic e doar o dificultate comică. Nu mă tem nici de dificultăţile comice, nici de cele tragice; singurele de care mă tem sunt cele plictisitoare. Încă n-am obținut vreo informație, deşi n-am lăsat cu siguranță nimic neîncercat, şi deseori am simțit adevărul vorbelor poetului:

*Nox et hiems longaeque viae, saevique dolores*
*mollibus his castris, et labor omnis inest.*[xli]

Poate nici nu e de aici din oraş, poate e de la țară, poate, poate, înnebunesc de atâția „poate“, şi cu cât îmi pierd mai tare minţile, cu atât aceşti „poate“ sunt mai numeroşi. Am întotdeauna la mine destui bani pentru a putea porni într-o călătorie. Zadarnic o caut la teatru, la concerte, la baluri, la promenadă. Într-un fel, mă bucură; fata care participă des la astfel de distracţii nu e, în general, demnă de a fi cucerită; îi lipseşte ades autenticitatea, care e şi rămâne pentru mine o *conditio sine qua non*. Mai puțin de neînțeles rămâne o Preciosa[xlii] printre țigani, decât sălile de dans unde sunt scoase la licitație fetele – în toată nevinovăția – Doamne păzeşte, cine zice altceva!

12 mai

Copila mea, de ce n-ați rămas liniştită în poartă? N-ar fi fost nimic bătător la ochi în faptul că o tânără intră pe poarta unui gang, în ploaie. Şi eu fac aşa când nu am umbrelă, ba uneori chiar când o am la mine, acum, de pildă. În plus, aş putea numi mai multe doamne respectabile care n-au ezitat să procedeze la fel. Stai în linişte, întorcând spatele străzii, astfel încât trecătorii n-ar putea şti dacă te adăposteşti de ploaie sau dacă eşti pe cale să intri în casă. În schimb, e imprudent să te ascunzi în spatele porții, când aceasta e pe jumătate deschisă, în special din cauza urmărilor; cu cât eşti mai ascuns, cu atât e mai neplăcut să fii luat prin surprindere. Dacă totuşi te-ai ascuns, rămâi locului în linişte, încredințându-te geniului tău bun şi pazei tuturor îngerilor; mai ales se cuvine să te abții de la a scoate

capul afară spre a vedea dacă n-a trecut ploaia. Cine vrea să se asigure de aşa ceva face un pas înainte şi priveşte grav cerul. În schimb, dacă scoţi capul cu oarecare curiozitate, timiditate, teamă şi nesiguranţă, trăgându-l iute înapoi, orice copil va înţelege această mişcare, se numeşte „de-a v-aţi ascunselea“. Iar eu, care particip la toate jocurile, să mă ţin deoparte, să nu răspund când sunt întrebat…? Să nu credeţi că aş avea vreo părere jignitoare, nu urmăriţi nimic scoţând capul, e cel mai nevinovat lucru din lume. În schimb, nu trebuie să mă ofensaţi nici pe mine în gând, bunul meu nume şi reputaţia mea nu îngăduie aşa ceva. În plus, dumneavoastră aţi început. Vă sfătuiesc să nu vorbiţi niciodată cu cineva despre această întâmplare; greşeala e de partea dumneavoastră. N-am altă intenţie decât cea pe care ar avea-o orice cavaler – să vă ofer umbrela mea. – Dar unde a dispărut? Formidabil! S-a ascuns în uşa căsuţei portarului! – E o fetişcană nemaipomenit de drăguţă, vioaie, voioasă. – „N-aţi putea să-mi daţi informaţii despre o tânără doamnă care şi-a scos în chiar clipa aceasta capul pe poarta de acolo, ducând, evident, lipsă de umbrelă? Pe ea o căutăm, eu şi umbrela mea.“ – Râdeţi, îngăduiţi-mi să-l trimit pe slujitorul meu să ia umbrela înapoi mâine, sau porunciţi să aduc o trăsură – n-aveţi de ce să-mi mulţumiţi, e doar o politeţe cu care sunt dator. – Iată una dintre cele mai vesele fete pe care le-am văzut în ultima vreme, privirea ei e atât de copilăroasă şi totuşi atât de îndrăzneaţă, are firea atât de plăcută, e atât de bine-crescută şi totuşi plină de curiozitate. – Mergi în pace[xliii], copila mea, dacă n-ar exista o mantie verde chiar mi-aş fi dorit să facem cunoştinţă mai îndeaproape. – A luat-o pe Store Kjōbmagergade[xliv]. Cât de nevinovată şi încrezătoare era, nici urmă de prefăcătorie. Priviţi ce pas uşor are, ce ager întoarce capul. – Da, însă mantia verde cere fidelitate.

15 mai

Mulţumesc, preabună întâmplare, mulţumesc! Dreaptă şi mândră era, misterioasă şi plină de gânduri ca bradul, mlădiţă şi gând, ţâşnind din adâncul pământului ca săgeata spre cer, enigmatică, sieşi nelămurită, întreg indivizibil. Fagul îşi pune coroana cu frunze povestind despre ce s-a întâmplat dedesubt; bradul însă nu are coroană, nu are istorie, enigmatic lui însuşi – aşa era ea. Era ea însăşi ascunsă în sine, se ridica din propriul sine cu o mândrie odihnitoare ca ţâşnirea îndrăzneaţă a bradului, deşi el e ţintuit de pământ. O învăluia o melancolie ca uguitul de turturică, un dor profund

care nimic nu dorea. Enigmă era, care-şi deținea, misterios, propria dezlegare, o taină; şi ce sunt toate secretele diplomaților față de aceasta? Mister, şi ce e mai frumos în lumea toată decât cuvântul care-l dezleagă? Cât e limbajul de semnificativ, de pregnant: „a dezlega“, câtă ambivalență conține acest cuvânt, cât de frumos şi puternic intră el în toate combinațiile unde apare această expresie! Bogăția sufletului e un mister atâta vreme cât limba nu-i dezlegată, astfel fiind dezlegată şi enigma; la fel e un mister orice tânără fată. – – – Mulțumesc, preabună întâmplare, mulțumesc! Dacă aş fi văzut-o astă-iarnă, desigur ar fi fost învăluită în mantia verde, poate înghețată de frig, şi lipsa de blândețe a naturii i-ar fi răpit desigur din frumusețe. Dar acum, ce fericire! Am văzut-o pentru prima oară în cel mai frumos anotimp, primăvara, în lumina după-amiezii. Iarna are şi ea părțile ei bune. O sală de bal iluminată strălucitor poate fi un cadru flatant pentru o tânără gătită de bal; dar, pe de-o parte, ea se arată rareori aici în cea mai bună formă, tocmai pentru că totul o îndeamnă să se arate astfel; îndemnul e deranjant, indiferent dacă ea îl ascultă sau i se opune; iar pe de altă parte, totul aminteşte de vremelnicie şi vanitate, stârnind o nerăbdare care face desfătarea mai puțin intensă. În anumite momente n-aş putea însă să mă lipsesc de o sală de bal, n-aş vrea să renunț la luxul ei, nici la neprețuita-i abundență de tinerețe şi frumusețe, nici la multiplele-i jocuri de forțe; însă acolo nu mă desfăt, cât mă bucur de posibilitate. Nu mă fascinează o singură frumoasă, ci totalitatea; o imagine de vis pluteşte pe lângă mine, în care toate făpturile feminine se configurează între ele şi toate aceste mişcări caută ceva, îşi caută liniştea într-o imagine ce nu se vede.

S-a întâmplat pe cărarea dintre Nōrreport şi Ōsterport[xlv]. Era spre şase şi jumătate după-amiaza. Soarele îşi pierduse puterea, doar amintirea lui dăinuia într-o blândă licărire care se răspândea asupra peisajului. Natura respira mai liber. Lacul era liniştit, lucios ca oglinda, clădirile arătoase de pe Blegdammen[xlvi] se reflectau în apă, într-o mare întindere întunecată ca de metal. Poteca şi clădirile de pe cealaltă parte erau slab luminate de razele soarelui. Cerul, limpede şi curat, străbătut doar de câte un nor uşor şi neobservat, putea fi zărit când îți fixai ochiul asupra lacului, dispărând deasupra oglinzii netede a acestuia. Nu mişca nici o frunză. – Ea era. Ochii nu m-au înşelat, chiar dacă mantia verde a făcut-o. Cu toate că fusesem pregătit de atâta timp, tot n-am putut să-mi stăpânesc o anume nelinişte, am urcat până la cer şi am coborât asemenea ciocârliei care urca şi cobora

cântând peste câmpurile din jur. Era singură. Am uitat din nou cum era îmbrăcată, am totuşi acum o imagine a ei. Era singură, preocupată nu atât de sine, cât de propriile ei gânduri. Nu gândea, însă în lucrarea liniştită a gândurilor se ţesea înaintea sufletului ei o imagine de dor, stăpânită de presimţire, inexplicabilă ca multe suspine ale unei fete. Era la vârsta cea mai frumoasă. O tânără fată nu se dezvoltă ca un băiat, nu creşte, ci se naşte. Băiatul începe să se dezvolte îndată şi are nevoie de mult timp pentru asta, fata se naşte îndelung şi se naşte adultă. De aici infinita ei bogăţie; în clipa în care s-a născut e adultă, însă această clipă a naşterii vine târziu. De aceea se naşte de două ori, a doua oară când se mărită, sau mai degrabă în acea clipă încetează să se mai nască, fiind abia atunci născută. Nu doar Minerva răsare perfectă din fruntea lui Iupiter, nu doar Venus din mare, în toată frumuseţea ei, ci astfel stau lucrurile cu orice fată a cărei feminitate n-a fost încă stricată de ceea ce numim dezvoltare. Nu se trezeşte succesiv, ci dintr-odată, în schimb visează cu atât mai îndelung, dacă lumea nu e atât de nerezonabilă încât s-o trezească prea devreme. Însă în acest vis se ascunde o infinită bogăţie. – Nu era preocupată de sine, ci în sine, iar această preocupare era o infinită pace şi odihnă în sine. Astfel e bogăţia unei fete, iar a o cuprinde înseamnă a deveni tu însuţi bogat. E bogată, deşi nu ştie ce are; e bogată, e o comoară. Asupra ei pluteau pacea şi melancolia. Era uşor de cântărit din priviri, uşoară ca Psyche cea purtată de genii[xlvii], ba şi mai uşoară, pentru că se purta chiar pe sine. Lasă-i pe învăţaţii Bisericii să se certe în legătură cu înălţarea la cer a Madonei, mie nu mi se pare de neînţeles, pentru că ea nu mai aparţinea lumii. Însă faptul că o tânără rămâne atât de uşoară e de neînţeles, sfidează legile gravitaţiei. – Ea nu observa nimic, crezând de aceea că nu-i nici ea observată. M-am ţinut la mare distanţă, sorbind-o din ochi. Mergea agale, nici o grabă nu tulbura pacea ei sau a-mprejurimilor. Pe malul lacului pescuia un băiat; ea s-a oprit să privească oglinda apei şi râul. Nu mersese prea repede, însă simţea nevoia să se răcorească şi a desfăcut o mică eşarfă pe care şi-o legase în jurul gâtului; o adiere uşoară dinspre lac i-a învăluit pieptul alb ca zăpada, totuşi cald şi plin. Băiatul nu părea mulţumit să aibă un martor la pescuit, s-a întors spre ea şi a privit-o flegmatic. Avea într-adevăr un aer ridicol şi nu-i pot lua în nume de rău fetei că a început să râdă de el. Râdea atât de tinereşte; dacă ar fi fost singură cu băiatul, nu cred că i-ar fi fost teamă să se bată cu el. Ochii îi erau mari, luminoşi; când priveai în adâncul lor aveau o

sclipire întunecată, care te făcea să presimți infinita lor profunzime, întrucât era imposibil să-i pătrunzi; erau puri şi nevinovați, blânzi şi liniştiți, şăgalnici în zâmbet. Nasul îi era arcuit cu finețe; văzut din profil, părea că se trage oarecum sub frunte, devenind astfel mai scurt sau mai îndrăzneț. A mers mai departe, iar eu am urmat-o. Din fericire, pe cărare se plimba mai multă lume, şi schimbând câteva cuvinte cu unul sau altul am lăsat-o să o ia puțin înainte, ajungând-o apoi din nou şi evitând astfel necesitatea de a merge la distanță la fel de încet ca ea. Mergea spre Ōsterport. Doream s-o văd mai de aproape, fără să fiu văzut. La colț se afla o casă din care ar fi trebuit să-mi fie posibil s-o văd astfel. Am trecut în grabă, cu paşi mari, pe lângă ea, ca şi cum nu i-aş fi dat nici cea mai mică atenție. I-am mers înainte o bună bucată de drum, am salutat în stânga şi-n dreapta o întreagă familie, am intrat şi am pus stăpânire pe fereastra dinspre cărare. A venit şi am văzut-o – şi am văzut-o pe când discutam la un ceai în salon. Mersul ei m-a convins cu uşurință că nu fusese la vreo şcoală anume de dans; totuşi era mândru, de o noblețe naturală, dar fără a se lua în seamă pe sine însuşi. Deşi nu sperasem, am mai văzut-o odată. Din fereastră nu puteam vedea prea mult din potecă, în schimb zăream un pod peste lac şi, spre marea mea uimire, am văzut cum o apuca pe acesta. M-am gândit că poate locuieşte la țară, poate familia ei stă vara acolo; tocmai când eram pe cale să mă căiesc de vizita pe care o făceam, de teamă că ea se va-ntoarce şi o voi pierde din ochi, faptul că putea fi zărită la capătul podului părând un semn că o să-mi dispară din raza privirii, s-a ivit din nou în apropiere. Trecuse pe lângă casă, iar eu mi-am înşfăcat iute pălăria şi bastonul pentru a trece pe cât posibil încă de multe ori pe lângă ea şi a-i rămâne apoi în urmă, până când aş fi descoperit unde stă – când, în graba mea, m-am lovit de brațul unei doamne care tocmai servea ceaiul. S-a auzit un strigăt teribil, eu eram cu pălăria şi bastonul în mână, preocupat doar să plec – şi pentru a da lucrurilor o întorsătură care să motiveze retragerea am exclamat cu patos: „Asemenea lui Cain mă voi exila din locul în care s-a comis această vărsare de apă de ceai!“ Dar, ca şi cum totul ar fi conspirat împotriva mea, gazdei i-a venit nefericita idee de a vrea să-mi continue observația, declarând sus şi tare că n-am voie să plec până nu beau o ceaşcă de ceai şi nu le servesc chiar eu doamnelor ceaiul turnat, reparându-mi astfel greşeala. Sunt ferm convins că, în situația dată, gazda mea a considerat că e o politețe să mă constrângă; n-am avut de ales şi am rămas. Fata dispăruse.

16 mai

Ce frumos e să fii îndrăgostit, ce interesant e să ştii că eşti îndrăgostit! În asta constă diferența. Pot fi cuprins de amărăciune la gândul că a dispărut a doua oară pentru mine şi totuşi, într-un anumit sens, faptul mă bucură. Imaginea pe care-o am despre ea pluteşte nedefinit între a fi reală şi ideală. O evoc, iar farmecul propriu imaginii îşi are cauza fie în aceea că e reală, fie în faptul că a fost prilejuită de realitate. Nu sunt nerăbdător, ştiind că trebuie să fie de aici, din oraş, şi asta îmi e deocamdată de-ajuns. Această posibilitate e condiția necesară pentru ca imaginea ei să mi se arate cum se cuvine. – Totul trebuie savurat pe îndelete. Cum să nu fiu calm, eu, care mă pot considera răsfățatul zeilor, pentru că am avut parte de rarul noroc de a fi iarăşi îndrăgostit. E ceva ce nici o artă, nici un studiu nu pot să provoace; un dar. Însă, dacă mi-a reuşit să fac să apară o nouă dragoste, aş vrea să văd câtă vreme voi putea s-o susțin. Voi avea mai multă grijă de ea decât chiar de prima iubire. O astfel de ocazie se iveşte rar, iar când se iveşte e într-adevăr important să profiți de ea, necazul fiind că nu-i mare artă seducerea unei fete, ci un noroc să găseşti una demnă de a fi sedusă. – Iubirea are multe mistere, iar această primă iubire e şi ea un mister, chiar dacă unul dintre cele mai mici. – Cei mai mulți oameni dau năvală, se logodesc sau fac alte prostii; cât ai bate din palme, a trecut totul, iar ei nici nu ştiu ce-au cucerit, nici ce-au pierdut. Fata s-a arătat de două ori şi a dispărut; asta înseamnă că se va arăta în curând mai des. Când Iosif a interpretat visul faraonului[xlviii], a adăugat: faptul că ai visat de două ori înseamnă că visul se va împlini în curând.

* * *

Ar fi interesant să vedem puțin mai devreme forțele a căror manifestare dă conținut vieții. Fata trăieşte acum în linişte şi pace, nici nu bănuieşte că exist, cu atât mai puțin ceea ce se petrece în sufletul meu, şi încă mai puțin siguranța cu care îi prevăd viitorul; pentru că sufletul meu cere din ce în ce mai mult realitate şi capătă tot mai multă forță. Dacă o fată nu-ți face de la prima privire o impresie atât de puternică încât să trezească idealul, realitatea nu e în general prea demnă de dorit; dacă, în schimb, acest lucru se întâmplă, eşti în general copleşit, oricât de multă experiență ai avea. Pe cel care nu e sigur de mâna, ochiul şi victoria sa îl voi sfătui întotdeauna să îndrăznească să treacă la atac în această primă stare în care, tocmai pentru

că e copleşit, are forţe supranaturale; pentru că starea aceasta de copleşire e un straniu amestec de simpatie şi egoism. Va pierde însă desfătarea, fiindcă nu savurează situaţia, fiind el însuşi prea ocupat şi ascuns în ea. E greu să decizi ce e mai frumos, în schimb e uşor să decizi ce e mai interesant. E întotdeauna bine să te apropii cât mai mult de linie. Aceasta e adevărata desfătare şi zău că nu ştiu cum se desfată alţii. Simpla posesiune nu înseamnă mare lucru, iar mijloacele pe care le folosesc astfel de îndrăgostiţi sunt destul de jalnice îndeobşte; nu se dau în lături de la bani, forţă, influenţă străină, băuturi adormitoare etc. Ce desfătare poate fi în dragoste, dacă ea n-are în sine dăruirea absolută a uneia dintre părţi? Însă pentru aşa ceva e în general nevoie de spirit, iar acesta lipseşte de regulă respectivului soi de îndrăgostit.

19 mai

Cordelia! Aşadar, se numeşte Cordelia! Nume frumos, ceea ce-i important, pentru că adesea poate fi foarte deranjantă obligaţia de a lega un nume urât de predicatele cele mai tandre. Am recunoscut-o încă de departe, mergea pe partea stângă a străzii împreună cu alte două copile. Felul în care mergeau părea să sugereze că în curând se vor opri. La colţul străzii am citit un afiş, în timp ce o urmăream mereu cu coada ochiului pe necunoscuta mea. Îşi lua la revedere. Probabil fetele o însoţiseră o bucată de drum, pentru că au luat-o în direcţia opusă. Ea s-a îndreptat spre colţul de stradă unde mă aflam eu. După câţiva paşi, una dintre fete a venit în fugă după ea, strigând destul de tare încât s-o pot auzi: Cordelia! Cordelia! Apoi a venit şi a treia. Şi-au adunat capetele laolaltă şi au ţinut o consfătuire secretă, ale cărei taine m-am străduit zadarnic să le prind, deşi am ciulit urechile; apoi toate trei au izbucnit în râs şi au pornit cu un pas ceva mai grăbit în altă direcţie, pe care o apucaseră cele două. Le-am urmat. Au intrat într-o casă pe strada Ved Stranden[xlix]. Am aşteptat o vreme, presupunând că în curând Cordelia se va-ntoarce singură. Acest lucru nu s-a întâmplat însă.

Cordelia! E cu adevărat un nume potrivit, pentru că aşa o chema şi pe cea de-a treia fiică a lui Lear, minunata fată a cărei inimă nu locuia pe buze şi a cărei gură era mută când i se deschidea inima.[l] La fel şi Cordelia mea. Sunt sigur că-i seamănă. Dar într-un alt sens, inima îi locuieşte totuşi pe buze, nu sub forma cuvintelor, ci într-un mod mult mai sensibil. Ce buze pline de sănătate avea!

Că sunt realmente îndrăgostit pot recunoaşte şi din misterul cu care învălui, chiar şi faţă de mine însumi, această poveste. Orice iubire e plină de taină, chiar şi cea infidelă, când îşi are în ea elementul estetic necesar. Niciodată nu mi-a trecut prin minte să-mi doresc niscai complici sau să mă laud cu aventurile mele. Astfel încât aproape mă bucur că n-am aflat adresa ei, ci doar un loc unde ea vine des. Poate că astfel am ajuns şi mai aproape de ţintă. Pot să observ totul fără a-i atrage atenţia, şi din acest punct sigur nu-mi va fi greu să ajung a mă prezenta familiei ei. Dacă, în schimb, această circumstanţă se va dovedi o dificultate – *eh, bien*! accept această dificultate; tot ce fac e făcut *con amore*; tot aşa şi iubesc, *con amore*[li].

20 mai

Azi am obţinut informaţii despre casa în care a dispărut. Trăieşte acolo o văduvă cu trei binecuvântate fete; de aici s-ar putea obţine o grămadă de informaţii în măsura în care ele însele le posedă. Singura dificultate e să înţelegi aceste informaţii la puterea a treia, pentru că vorbesc toate trei deodată. O cheamă Cordelia Wahl şi e fiica unui căpitan de marină. Tatăl i-a murit acum câţiva ani, mama la fel. Era un om dur şi sever. Acum locuieşte în casa mătuşii, adică la sora tatălui ei, care, pare-se, îi seamănă fratelui la fire, însă altminteri e o femeie foarte respectabilă. Până acum, toate bune, dar nu ştiu nimic în plus despre această casă, pentru că fetele nu se duc niciodată acolo, doar Cordelia vine adesea la ele. Împreună cu cele două fete participă la cursuri de gătit la bucătăria regală; de aceea vine deseori după-amiaza devreme, uneori dimineaţa, niciodată seara. Duc o viaţă foarte retrasă.

Aici se încheie istoria şi nu se arată nici o punte pe care să mă pot strecura în casa Cordeliei.

Aşadar, ştie ce înseamnă durerile vieţii, partea întunecată a acesteia. Cine ar fi crezut aşa ceva despre ea. Dar aceste amintiri sunt de la o vârstă mai fragedă, fiind un orizont sub care a trăit fără să-şi dea prea bine seama de el. E foarte bine, asta i-a salvat feminitatea, încă n-a fost coruptă. Pe de altă parte, acest fapt va fi important pentru transformarea ei, ştiind cum să-l evoci. Astfel de întâmplări provoacă în general mândrie, în măsura în care nu te strivesc; ea e departe de-a fi strivită.

21 mai

Locuieşte lângă zidul oraşului; locul nu-i prea propice, nici un fel de vecini cu care să poți face cunoştință, nici localuri publice de unde să poți observa fără a fi văzut. S-o apuci de-a lungul zidului nu-i indicat, eşti prea la vedere. Mergând pe stradă, nu poți s-o iei pe latura dinspre zid, pentru că pe acolo nu trece nimeni şi ar bate la ochi; ar trebui să mergi pe partea cu casele şi atunci n-ai mai vedea nimic. Casa e la colţ. Ferestrele care dau spre curte se văd şi din stradă, întrucât în vecinătate nu se mai află o altă casă. Probabil că pe acolo se află şi dormitorul ei.

22 mai

Azi am întâlnit-o prima oară la doamna Jansen. I-am fost prezentat; nu părea să-i pese prea mult sau să-mi dea vreo atenție. Am fost cât mai discret, pentru a putea s-o observ mai bine. N-a rămas decât o clipă, venise doar să-şi ia prietenele spre a merge la bucătăria regală. Pe când cele două domnişoare Jansen se îmbrăcau, am rămas singuri în salon, iar eu i-am adresat câteva cuvinte reci, flegmatice, aproape de sus, la care mi-a răspuns cu o politețe nemeritată. Apoi au plecat. M-aş fi putut oferi să le conduc, însă ar fi fost de ajuns pentru a da de gol cavalerul din mine şi sunt convins că nu aşa poate fi cucerită. – În schimb, am preferat să plec imediat după ce a plecat ea şi s-o iau mult mai iute ca ele pe alte străzi spre bucătăria regală, astfel că atunci când ele au ajuns să dea colțul spre Store Kongensgade[lii] am trecut pe lângă ele în cea mai mare grabă, fără să le salut sau altceva, spre marea lor uluire.

23 mai

E necesar să-i frecventez casa, sunt în această privință cu armele pregătite. Însă pare să fie un lucru destul de complicat şi dificil. N-am cunoscut niciodată o familie atât de retrasă. Doar ea cu mătuşa ei. Nici un fel de frați, veri, nici un fel de rudă, oricât de îndepărtată, pe care s-o iei de braț, nici un colțişor de care să apuci. Merg mereu cu una din mâini liberă, n-aş merge acum pentru nimic în lume cu două persoane la braț, căci acesta e harponul pe care trebuie să-l am mereu pregătit, e destinat capturilor nesigure, doar-doar s-o arăta nu departe vreo rudă sau vreun prieten pe care să-l pot lua un pic de braț, că-l şi agăț. De altfel, e rău ca o familie să trăiască atât de izolat; bietei fete îi e răpită ocazia de a cunoaşte lumea, ca să nu mai pomenim de alte posibile consecințe primejdioase. Astfel de

lucruri se răzbună întotdeauna. Aşa e şi cu peţitul. Printr-o asemenea izolare te fereşti, ce-i drept, de hoţii mărunţi. Într-o casă unde se primeşte mult, ai ocazia să fii hoţ. Dar asta nu înseamnă nimic, pentru că la asemenea fete nu e de furat mare lucru; când au şaisprezece ani, inima lor e deja pe de-a-ntregul o pânză brodată cu nume şi n-am nevoie să-mi scriu numele unde şi l-au însemnat deja mai mulţi, după cum nici prin gând nu-mi trece să-mi scrijelesc numele pe un geam sau într-o cârciumă, pe un copac sau o bancă din Frederiksberg[liii].

27 mai

Cu cât o văd mai mult, cu atât mă conving că e izolată. Un bărbat sau un tânăr nu trebuie să fie astfel, întrucât dezvoltarea sa e în mod esenţial bazată pe reflecţie şi de aceea e nevoie ca el să se afle în relaţie cu alţii. O tânără nu trebuie nici ea să fie interesantă, întrucât interesantul conţine întotdeauna o reflecţie despre sine, la fel cum în artă interesantul îl cuprinde întotdeauna şi pe artist. O tânără care vrea să placă prin faptul că e interesantă îşi va plăcea întâi sieşi. E ceea ce, din punctul de vedere al esteticului, se poate obiecta împotriva oricărei cochetării. Cu totul altceva înseamnă ceea ce numim impropriu cochetărie, fiind mişcarea proprie naturii; de exemplu, pudoarea feminină, care e întotdeauna cea mai frumoasă cochetărie. O astfel de fată interesantă poate uneori să placă, însă, cum a renunţat ea însăşi la feminitate, bărbaţii cărora le place sunt în general la fel de nemasculini. O asemenea tânără devine interesantă abia în relaţia cu bărbaţii. Femeia e mai slabă; tot astfel, e important pentru ea să fie singură la tinereţe; trebuie să-şi fie de ajuns sieşi, chiar dacă autosuficienţa aceasta e o iluzie; asta e zestrea ei, natura a dotat-o ca pe-o prinţesă. Însă tocmai odihna în iluzie o izolează. M-am gândit de multe ori de unde se trage faptul că, pentru o copilă, nu e nimic mai dăunător decât relaţia cu alte semene. Desigur, cauza se află în faptul că relaţia aceasta nu e nici una, nici alta; tulbură iluzia, dar n-o limpezeşte. Cea mai profundă determinare a femeii e să fie însoţitoarea bărbatului[liv], dar în raporturile cu alte femei ajunge să reflecteze greşit asupra relaţiei cu bărbatul, care face din ea o doamnă de societate, şi nu o însoţitoare. Din acest punct de vedere, chiar şi limbajul este semnificativ; bărbatul se numeşte domn, dar femeia nu se numeşte slujitoare sau ceva asemănător, nu, e folosită o determinare esenţială: ea e companioană, nu doamnă de companie. Dacă ar fi să-mi

închipui fata ideală, aceasta ar trebui să fie mereu singură pe lume, deci mereu raportată la sine, dar în primul rând să nu aibă prietene. E adevărat că graţiile au fost trei, dar e sigur că nu i-a trecut nimănui prin minte să şi le închipuie pălăvrăgind între ele; ele alcătuiesc o frumoasă unitate feminină prin muta lor treime. În această privinţă, aş fi aproape ispitit să recomand o locuinţă separată pentru fete[lv], dacă silnicia aceasta n-ar avea efecte dăunătoare. Ar fi totdeauna de dorit ca unei tinere să i se lase libertatea, dar să nu i se ofere ocazia de a o folosi. Astfel rămâne ea frumoasă şi nu ajunge în primejdia de a deveni interesantă. Unei fete care are mult de-a face cu alte surate i se dă degeaba un văl de mireasă; în schimb, cel care are destul simţ estetic va vedea mereu într-un sens mai profund şi eminent vălul de mireasă al unei fete nevinovate, chiar dacă nu e obiceiul să-l poarte la nuntă.

A fost crescută cu severitate, de aceea aduc laudă părinţilor ei chiar şi-n mormânt; trăieşte foarte retrasă, încât aş putea să-i îmbrăţişez mătuşa pentru asta. N-a cunoscut bucuriile lumeşti, n-a căzut pradă platitudinii blazate. E mândră şi disprețuieşte ceea ce le distrează pe alte fete; aşa şi trebuie să fie. Acesta este un neadevăr din care voi şti să-mi trag foloase. Luxul şi fala n-o atrag în aceeaşi măsură ca pe alte fete; e oarecum polemică, dar de acest lucru chiar e nevoie la o tânără visătoare ca ea. Trăieşte în lumea fanteziei. Dacă ar cădea în mâini nepotrivite, s-ar putea dezvolta din ea ceva foarte nefeminin, tocmai pentru că are atâta feminitate.

30 mai

Drumurile ni se încrucişează pretutindeni. Astăzi m-am întâlnit cu ea de trei ori. Îi cunosc şi cea mai neînsemnată ieşire, ştiu când şi unde s-o întâlnesc; dar nu-mi folosesc aceste cunoştinţe pentru a-mi aranja întâlniri, dimpotrivă, risipesc îngrozitor ocaziile. O întâlnire care m-a costat adesea multe ore de aşteptare e irosită ca o bagatelă. De fapt, n-o întâlnesc, doar îi ating în treacăt existența periferică. Dacă ştiu că merge la doamna Jansen, nu țin neapărat s-o întâlnesc acolo, decât dacă ar fi important pentru mine să fac vreo observaţie; prefer să ajung ceva mai devreme la doamna Jansen şi, dacă se poate, s-o întâlnesc în uşă, când eu plec, iar ea vine, sau pe trepte, când trec pe lângă ea foarte grăbit. Aceasta este prima plasă în care va fi prinsă. Pe stradă nu mă opresc să-i vorbesc, nu schimbăm nici un salut, mă apropii de ea, păstrând însă distanța cuvenită. Faptul că ne

întâlnim atât de des bate desigur la ochi; ea îşi dă seama că în orizont i-a intrat o nouă planetă care o tulbură straniu prin mişcarea sa, fără a fi totuşi tulburătoare. Nu bănuieşte nimic despre legea acestei mişcări, e ispitită mai degrabă să se uite în stânga şi-n dreapta pentru a-i descoperi ţinta; nu ştie că aceasta e ea însăşi, după cum nu ştie nimic despre antipodul ei. I se întâmplă şi ei la fel ca altor cunoştinţe de-ale mele: toate cred că am o mulţime de treburi şi de aceea mă aflu mereu în mişcare. Spun precum Figaro: „Una, două, trei, patru intrigi deodată, aceasta e plăcerea mea.“[lvi] Înainte de a porni la atac trebuie s-o cunosc însă şi să-i cunosc întreaga stare de spirit. Cei mai mulţi savurează o fată cum ar savura un pahar de şampanie într-o clipă spumoasă; ah, da, e destul de frumos; cu multe fete acesta e supremul lucru la care poţi ajunge; însă aici e vorba de mai mult. Dacă individul e prea fragil pentru a suporta limpezimea şi transparenţa, ei bine, nu-ţi rămâne decât să te desfeţi cu neclaritatea, dar fata asta poate, după toate aparenţele, să o suporte. Cu cât se poate aduce mai multă dăruire în dragoste, cu atât e mai interesant. Această desfătare de o clipă e, dacă nu în sens exterior, în orice caz în sens spiritual, un viol, iar un viol nu poate să conţină decât o desfătare părelnică, fiind, asemenea unui sărut furat, ceva fără însemnătate. Nu, când poţi să aduci o fată până într-acolo încât libertatea ei să n-aibă decât un singur scop, acela de a se dărui, când simte întreaga ei fericire în faptul că aproape imploră această dăruire şi totuşi e liberă, abia atunci e vorba de desfătare, însă pentru aşa ceva e întotdeauna nevoie de influenţă spirituală. Cordelia! Ce nume minunat! Stau acasă şi fac exerciţii papagaliceşti de vorbire, spunând: Cordelia, Cordelia, Cordelia mea, o, tu, Cordelia mea! Nu pot să mă abţin să nu zâmbesc gândindu-mă la rutina cu care voi pronunţa aceste cuvinte într-o bună zi, în clipa decisivă. Trebuie să faci întotdeauna studii preliminare şi să pui totul la punct. Nu-i de mirare că poeţii descriu mereu acest moment al tutuirii, frumoasa clipă în care îndrăgostiţii nu prin stropire cu apă (deşi sunt mulţi care nu ajung să treacă de asta), ci descinzând în marea iubirii se dezbracă de omul vechi[lvii] şi ies din acest botez cunoscându-se abia atunci cu adevărat, asemenea unor vechi cunoştinţe, deşi vechimea e numai de-o clipă. Pentru o tânără, momentul acesta e cel mai frumos, iar ca să-l savurezi cu adevărat trebuie să priveşti oarecum lucrurile de sus, să nu fii doar cel care primeşte botezul, să fii şi preotul. Puţină ironie face din al doilea moment al acestei clipe unul dintre cele mai interesante, e o

dezbrăcare spirituală. Trebuie să fii suficient de poetic spre a nu tulbura actul şi totuşi şăgălnicia să stea mereu la pândă.

2 iunie

E mândră; am observat de mult asta. Când se află împreună cu cele trei domnişoare Jansen vorbeşte puţin, pălăvrăgeala lor s-ar părea că o plictiseşte, un anume zâmbet care-i flutură pe buze pare să sugereze acest lucru. Pe acest zâmbet mă bazez. – Alteori pare sălbatică, asemenea unui băiat, spre marea mirare a surorilor Jansen. Nu mi se pare de neînţeles, dacă iau în consideraţie copilăria ei. N-a avut decât un frate, cu un an mai mare. Nu şi-a cunoscut decât tatăl şi fratele, a fost martora unor scene grave, care te dezgustă de pălăvrăgeala ordinară a gâştelor. Tatăl şi mama ei n-au trăit fericiţi împreună; lucrurile care atrag îndeobşte o tânără, limpede sau nelămurit, pe ea n-o atrag. S-ar putea să nici nu ştie prea bine ce înseamnă o tânără. Poate îşi doreşte uneori să nu fie fată, ci bărbat.

Are fantezie, suflet, pasiune, pe scurt, toate substanţialităţile, dar nu reflectate subiectiv. Azi, o întâmplare mi-a confirmat că aşa stau lucrurile. Ştiu de la Janseni că nu face muzică, aşa ceva contravenind principiilor mătuşii. Lucru pe care l-am regretat mereu, fiindcă muzica e un bun mijloc de comunicare cu fetele, desigur, dacă, atenţie, eşti destul de prudent ca să nu te dai drept cunoscător. Azi am ajuns la doamna Jansen şi am întredeschis uşa fără să fi bătut, neobrăzare care mi-a fost deseori de folos şi pe care, dacă lucrurile ies prost, o dreg prin ceva ridicol, şi anume bătând în uşa deschisă. – Stătea singură la pian – s-ar fi zis că momentul cântatului avea loc pe furiş; interpreta o mică melodie suedeză – nu cu virtuozitate, îşi pierdea răbdarea, dar urmau şi sunete mai plăcute. Am închis uşa şi am rămas afară, ascultând variaţiunile stărilor ei de spirit; în cântatul ei se vădea uneori o pasiune care-mi amintea de fecioara Mettelil[lviii], cea care cânta din harpa de aur atât de tare că-i ţâşnea laptele din sâni[lix]. În cântatul ei era ceva melancolic, dar şi ditirambic. Aş fi putut să dau buzna înăuntru şi să profit de moment, dar ar fi fost o prostie. – Amintirea nu e doar un mijloc de conservare, ci şi de amplificare; ceea ce e pătruns de amintire are un efect dublu. – Adesea găseşti în cărţi, mai ales în psaltiri, o mică floare presată – momentul care a prilejuit punerea ei acolo a fost frumos, amintirea e însă şi mai frumoasă. S-ar părea că fata ascunde faptul că ştie să cânte la pian, sau poate nu ştie decât acest cântecel suedez – poate că acesta

prezintă un interes deosebit pentru ea. N-am cum să ştiu; în schimb, această întâmplare e foarte importantă pentru mine. Dacă voi ajunge vreodată să vorbesc mai apropiat cu ea, o voi aduce pe nebănuite în acest punct şi o voi face să cadă în capcană.

3 iunie

Încă nu m-am pus de acord cu mine însumi asupra felului în care să o-nțeleg; de aceea mă comport atât de tăcut, de neobservat – ca un soldat în avanpost care îşi pune urechea la pământ să asculte şi cel mai mic zgomot al apropierii duşmanului. Eu nu însemn de fapt nimic pentru ea, nu în sensul unei relații negative, ci în sensul că nu există nici o relație. Până acum n-am îndrăznit nici un experiment. – S-o vezi şi s-o iubeşti din prima, aşa se spune în romane – da, ar putea fi destul de adevărat, dacă dragostea n-ar avea dialectică; dar ce poți afla despre dragoste din romane? Minciuni, numai minciuni care să ajute la simplificarea sarcinii.

Când mă gândesc acum la prima impresie pe care mi-a făcut-o, acum, după ce am aflat atâtea despre ea, constat că imaginea e destul de modificată, atât în favoarea ei, cât şi în a mea. Nu-i lucru obişnuit în ziua de azi să vezi o fată umblând singură, şi mai ales să o vezi cufundându-se în sine. A trecut proba criticii mele severe: e fermecătoare! Dar farmecul e un moment efemer, care dispare îndată ce a trecut, precum ziua de ieri. Nu mi-o închipuisem în mediul în care trăieşte, cu atât mai puțin aşa de nereflectat familiarizată cu furtunile vieții.

Tare aş vrea să ştiu cum stă cu viața sentimentală. Probabil n-a fost niciodată îndrăgostită, prea-i zboară liber spiritul pentru aşa ceva, cu atât mai puțin se numără printre fecioarele experimentate teoretic, pentru care încă înainte de vreme e atât de *geläufig*[lx] să se închipuie în brațele unui iubit. Făpturile din realitate care i-au ieşit în cale n-au reuşit să-i provoace nelămuriri în privința raportului dintre vis şi realitate. Sufletul ei e încă hrănit de divina ambrozie a idealurilor, dar idealul care-i pluteşte înaintea ochilor nu e doar o păstoriță sau o eroină de roman, o îndrăgostită, ci o Jeanne d'Arc, sau aşa ceva.

Rămâne mereu întrebarea dacă feminitatea îi e destul de puternică pentru

a se lăsa reflectată, sau dacă vrea doar să fie savurată ca frumusețe şi farmec; întrebarea e dacă poți să întinzi mai mult coarda. Deja mare lucru să găseşti o feminitate pură şi nemijlocită, iar dacă îndrăzneşti s-o schimbi, ai interesantul. În acest caz, cel mai bine ar fi să-i fac rost de un pețitor. E o prejudecată că aşa ceva i-ar putea dăuna unei fete. – Da, dacă ea e o plantă foarte fină şi delicată, al cărei singur punct culminant în viață e frumusețea, cel mai bine ar fi să nu fi auzit niciodată cuvântul „iubire“; dar, dacă nu astfel stau lucrurile, e un câştig; n-aş pregeta deloc să-i fac rost de un pețitor, dacă nu există deja vreunul. Pețitorul n-ar trebui să fie o caricatură, pentru că în acest fel nu se câştigă nimic; ci un tânăr întru totul respectabil, cât se poate de demn de a fi iubit, însă prea neînsemnat pentru pasiunea ei. Va privi de sus un astfel de om, va fi dezgustată de iubire, va pune chiar la îndoială propria ei realitate, simțind pentru ce e destinată şi văzând ce oferă realitatea[lxi]; dacă asta e iubirea, îşi va spune, nu e mare lucru. Rămâne mândră în iubirea ei, mândria o face interesantă, îi străluminează ființa într-un incarnat[lxii] superior; totodată se află însă mai aproape de cădere şi acest lucru o face din ce în ce mai interesantă. Între timp, cel mai bine ar fi să mă asigur în cercul ei de relații dacă nu are totuşi un pretendent. Acasă nu se ivesc ocazii, nu vine aproape nimeni, dar mai iese în vizite şi acolo s-ar putea găsi cineva. N-ar fi potrivit să-i aflu vreun pretendent înainte de a şti sigur acest lucru; doi pretendenți deodată, amândoi neînsemnați în sine, ar putea avea un efect dăunător prin relativitatea lor. Trebuie să-mi dau seama dacă nu există vreun astfel de îndrăgostit secret, unul care n-are cum să iasă la atac, vreun bleg care nu vede nici o ocazie de a se apropia de o asemenea casă mănăstirească.

Principiul strategic, legea după care trebuie să aibă loc toate mişcările în această campanie este: s-o atac mereu într-o situație interesantă. Interesantul este domeniul unde se duce lupta, trebuie epuizată potențialitatea interesantului. Dacă nu mă înşel, toată alcătuirea fetei e orientată spre asta, încât ceea ce eu cer e tocmai ceea ce şi ea dă, chiar ceea ce ea însăşi cere. Important e să pândeşti mereu ce poate da fiecare şi, ca urmare, ce va cere. Istoriile mele de dragoste au de aceea totdeauna pentru mine o realitate, alcătuiesc un moment al vieții, o perioadă a formării cu un rost pe care îl ştiu precis; deseori se leagă de asta şi dobândirea unei anumite iscusințe: dansul l-am învățat de dragul primei fete pe care am

iubit-o, franceza – de dragul unei mici balerine. Pe atunci mergeam ca toți nătărăii să cumpăr la piață şi eram deseori înşelat. Acum mă îndeletnicesc cu negoțul pe alese, la comandă. Poate că ea a epuizat între timp o latură a interesantului; viața-i retrasă pare să indice acest lucru. Trebuie să găsesc o altă latură, la prima vedere neobservată, dar care cu timpul să-i devină interesantă. În acest scop, nu voi alege poeticul, ci prozaicul. Să începem deci astfel. La început să-i fie neutralizată feminitatea prin raționalitate şi zeflemea prozaică, nu direct, ci indirect, prin ceea ce e absolut neutru: spiritul. Ea îşi pierde aproape toată feminitatea şi în această situație nu se mai ține pe propriile picioare şi mi se aruncă în brațe, nu ca unui iubit, ci cu totul neutru; atunci se trezeşte feminitatea, ademenită spre maxima-i elasticitate, lăsată să se lovească de una sau alta dintre normele de reală valabilitate, să treacă peste ele; atunci feminitatea atinge un apogeu aproape supranatural; e a mea cu toată patima din lume.

5 iunie

N-a trebuit să merg prea departe. Frecventează casa angrosistului Baxter. Unde n-am găsit-o numai pe ea, ci şi o persoană parcă anume picată pentru planurile mele. Edvard, fiul negustorului, îndrăgostit mortal de fată, asta se vede cu ochiul liber[lxiii]. Face şi el negustorie cu tatăl, e un om arătos, destul de plăcut, un pic timid, ceea ce nu cred că-i strică în ochii fetei.

Bietul Edvard! Nu ştie de unde să înceapă cu dragostea. Când află că ea vine seara, se găteşte numai de dragul ei, îşi pune costumul negru cel nou numai pentru ea, manşete, doar să-l vadă ea, făcând o figură aproape ridicolă între obişnuiții locului. Timiditatea sa atinge granițele incredibilului. Dacă aceasta ar fi fost doar o mască, Edvard mi-ar fi devenit un concurent primejdios. E o mare artă să foloseşti sfiiciunea, dar se şi obține mult cu ea. De câte ori n-am recurs la timiditate ca să păcălesc vreo fetişcană! Fetele se exprimă de obicei dur la adresa timizilor, însă în secret îi plac. Oarecare stângăcie flatează vanitatea copilei, care se simte astfel superioară; acesta e mărunțişul dat în avans. După ce le adormi vigilența, le arăți exact când ele cred că tu mori de timiditate că nici vorbă de aşa ceva, că poți sta foarte bine pe picioarele tale. Prin timiditate îți pierzi însemnătatea masculină şi de aceea e un mijloc destul de bun pentru a neutraliza relația dintre sexe; când observă că era doar o mască, ele se

ruşinează, roşesc în sinea lor, simt foarte bine că într-un fel au depăşit o limită. E ca şi cum ar fi tratat prea multă vreme un băiat ca pe un copil mic.

7 iunie

Iată-ne prieteni, Edvard şi cu mine; o prietenie adevărată, o frumoasă relaţie amicală, cum nu s-a mai văzut din cele mai bune zile ale Greciei antice. Am devenit repede apropiaţi, după ce l-am determinat să-mi destăinuie secretul său, făcându-l părtaş la tot felul de observaţii despre Cordelia. Se înţelege, ajungându-se la împărtăşirea tuturor secretelor, trebuia să mi-l spună şi pe acesta. Bietul băiat, suspină de multă vreme. Se găteşte de câte ori vine ea, o conduce apoi seara acasă, inima lui bate la gândul că braţul ei odihneşte pe-al lui, se plimbă până acasă la ea, privesc împreună stelele, el sună la poartă, ea dispare, el disperă. – Dar speră din nou pentru data viitoare. Încă n-a îndrăznit să-i treacă pragul, cu toate că are ocazii atât de bune. Deşi nu mă pot abţine să nu râd de Edvard în sinea mea, candoarea lui are totuşi ceva frumos. Îmi închipui că sunt destul de experimentat în tot ce ţine de erotism, dar n-am observat niciodată la mine această stare, această teamă şi cutremurare a iubirii, sau, în orice caz, nu atât încât să-mi pierd cumpătul. Pentru că altminteri le cunosc prea bine, însă au pentru mine mai degrabă efectul de a mă face puternic. Altcineva ar zice poate că n-am fost niciodată cu adevărat îndrăgostit; posibil. L-am făcut pe Edvard să se ruşineze şi l-am încurajat să aibă încredere în prietenia mea. Mâine trebuie să facă un pas decisiv, să meargă personal la ea şi s-o invite. L-am adus la ideea disperată de a mă ruga să-l însoţesc; i-am promis că-i voi îndeplini dorinţa. Consideră acest lucru o dovadă nemaipomenită de prietenie din partea mea. Ocazia este exact cum mi-o doresc, voi pătrunde acolo pe neaşteptate. Dacă fata are cea mai mică îndoială în privinţa semnificaţiei comportamentului meu, felul în care voi acţiona mâine o va zăpăci şi mai mult.

N-am avut niciodată obiceiul să mă pregătesc pentru o conversaţie, dar acum sunt nevoit s-o fac, ca s-o ţin de vorbă pe mătuşă. Mi-am asumat nobila sarcină de a sta la taclale cu ea, spre a acoperi astfel avansurile îndrăgostitului Edvard către Cordelia. Mătuşa locuise pe vremuri la ţară; datorită temeinicelor mele studii asupra unor scrieri de economie agrară, precum şi datorită informaţiilor bazate pe experienţă ale mătuşii, înregistrez

progrese considerabile, devenind tot mai priceput şi mai capabil în domeniu.

Am un succes nemaipomenit la mătuşă, mă consideră un bărbat aşezat, consecvent, cu care e o adevărată plăcere să ai de-a face, spre deosebire de junkerii[lxiv] la modă. În schimb, Cordelia nu pare să aibă o impresie prea bună despre mine. Ce-i drept, feminitatea ei e prea pură şi nevinovată spre a pretinde să fie curtată de orice bărbat, dar pe de altă parte simte prea bine răscolirea din existența mea.

Stând astfel în salonul atât de plăcut, unde ea, ca un înger, răspândeşte frumuseţe asupra tuturor celor cu care are de-a face, fie ei buni sau răi, devin uneori nerăbdător în sinea mea şi sunt ispitit să ies din ascunzătoare; fiindcă, deşi sub ochii tuturor în salon, stau totuşi la pândă. Sunt ispitit s-o iau de mână, s-o îmbrăţişez toată, s-o ascund în mine de teamă să nu mi-o răpească vreunul. Iar când plecăm de acolo seara, Edvard şi cu mine, ea dându-mi mâna la despărţire şi eu ţinându-i-o într-a mea, mi-e uneori greu să las să-mi scape vrăbiuţa. Răbdare – *quod antea fuit impetus, nunc ratio est*[lxv] –, cu totul altfel trebuie ea prinsă în plasa mea, şi atunci voi lăsa deodată toată forţa iubirii să se dezlănţuie. Acel moment n-a fost stricat de noi cu dulcegării sau anticipări nepotrivite; poţi să-mi mulţumeşti, Cordelia mea, pentru asta. Mă străduiesc să dezvolt contrastul dintre noi, încordez arcul dragostei pentru a răni cât mai adânc. Ca un arcaş destind şi întind iarăşi coarda, ascultându-i cântecul, aceasta e muzica mea de război, dar nu ochesc încă, nu pun încă săgeata în arc.

Când un număr mic de persoane se-ntâlneşte deseori în aceeaşi cameră, se dezvoltă o tradiţie a şederii, fiecare având locul său, totul devenind pentru cine priveşte un tablou care poate fi oricând derulat înaintea ochilor, o hartă a terenului. Astfel trăim şi noi în casa Wahl. Seara, la ceai, mătuşa, care până atunci stătuse pe sofa, se mută la măsuţa de cusut, loc pe care-l părăseşte Cordelia pentru a trece la masa de ceai din faţa sofalei, lângă Edvard; eu o urmez pe mătuşă. Edvard ar vrea să tăinuiască totul, să stea de vorbă în şoaptă cu fata, dar în general acest lucru îi reuşeşte atât de bine încât rămâne ca mut. Eu însă nu fac nici un secret din entuziasmele mele faţă de mătuşă, discutarea preţurilor de la piaţă, socoteli despre câte oale de

lapte sunt necesare pentru o livră de unt, mă slujesc de mediul smântânii şi dialectica putineiului, într-adevăr ceva ce poate să asculte orice fată fără să-i dăuneze, dar care, lucru mult mai rar, alcătuieşte totodată o solidă şi fundamentală conversaţie, înnobilând deopotrivă capul şi inima. În general, întorc spatele mesei de ceai şi visătoriilor celor doi, spre a visa cu mătuşa. Nu e oare natura măreaţă în operele ei? Ce preţios dar e untul, ce minunat rezultat al naturii şi al artei! Desigur, mătuşa nu poate să audă nimic din ce se discută între Edvard şi Cordelia, presupunând că se discută într-adevăr ceva; i-am promis acest lucru lui Edvard şi îmi ţin totdeauna cuvântul. În schimb, eu reuşesc să aud foarte bine fiecare cuvânt, fiecare mişcare. Lucru important pentru mine, fiindcă niciodată nu ştii la ce poate ajunge un om disperat. Cei mai prudenţi şi mai sfioşi îndrăznesc uneori lucrurile cele mai disperate. Încât, deşi nu am nimic de-a face cu cei doi, pot să fiu totuşi foarte atent la Cordelia, aflându-mă mereu, imperceptibil, între ea şi Edvard.

Ciudat tablou alcătuim totuşi noi patru. Dacă ar fi să mă refer la imagini cunoscute, aş găsi o analogie comparându-mă cu Mefisto; problema e că Edvard nu e deloc un Faust. Dacă m-aş considera pe mine Faust, dificultatea ar rămâne în continuare, fiindcă Edvard e cu atât mai puţin un Mefisto. Nici eu nu sunt Mefisto, cel puţin nu în ochii lui Edvard. Mă consideră geniul cel bun al iubirii sale şi bine face, în orice caz poate fi sigur că nimeni nu i-ar veghea iubirea cu mai multă grijă ca mine. I-am promis că voi conversa cu mătuşa şi mă consacru cu toată seriozitatea acestei lăudabile îndeletniciri. Mătuşa aproape că dispare din faţa ochilor noştri de atâta economie agrară; mergem la bucătărie, în pivniţă, în pod, vedem de găini, raţe şi gâşte ş.a.m.d. Toate astea o necăjesc pe Cordelia. Desigur, nu înţelege ce vreau eu de fapt. Pentru ea rămân o enigmă, dar o enigmă pe care nu se simte îndemnată s-o dezlege, ci doar o supără, o indignează. Simte foarte bine că mătuşa devine aproape ridicolă, or, mătuşa e o doamnă atât de onorabilă încât sigur nu merită aşa ceva. Pe de altă parte, îmi joc rolul cu atâta măiestrie, încât ea îşi dă bine seama cât de zadarnic ar fi să încerce să mă schimbe. Câteodată împing lucrurile atât de departe, că o fac şi pe Cordelia să râdă de mătuşă, pe ascuns. Acestea sunt studii care trebuie exersate. Nu caut înţelegerea cu Cordelia, departe de asta; ştiu că în acest fel n-aş putea-o face niciodată să râdă de mătuşă.

Rămân mereu neschimbat în temeinica-mi seriozitate; doar ea nu se poate opri să zâmbească. Aceasta e prima învățătură eretică: zâmbetul ironic. Ce-i drept, acest zâmbet se referă aproape la fel de mult la mine ca şi la mătuşă, fiindcă nu ştie deloc ce să creadă despre mine. Ar fi fost posibil să fiu un tânăr care a devenit prea devreme bătrân; de ce nu? Dar şi altceva ar fi fost posibil, şi al treilea lucru ş.a.m.d. Aşa că, după ce-a râs de mătuşă, se indignează de ea însăşi. Eu mă întorc şi continui să vorbesc cu mătuşa, uitându-mă la ea foarte grav; atunci surâsul e numai la adresa mea, la adresa situației.

Relația noastră nu e alcătuită din tandrele şi credincioasele îmbrățişări ale înțelegerii, nu se întemeiază pe atracție, ci pe repulsia neînțelegerii. Relația mea cu ea e de fapt nimic; e pur spirituală, ceea ce desigur înseamnă nimic în relația cu o fetişcană. Metoda pe care o urmez are neobişnuitele ei avantaje. Cineva care apare pe post de cavaler trezeşte suspiciunea şi îşi pune singur obstacole; eu nu mă aflu în situația asta. Nu sunt bănuit de nimic, dimpotrivă; sunt privit mai degrabă ca o persoană de toată încrederea, căreia i-ar putea fi încredințată copila. Metoda are un singur dezavantaj, şi anume că e înceată, putând fi de aceea folosită avantajos numai în raport cu individualități din care poate fi dobândit interesantul.

Ce forță întineritoare are o fată! Nu prospețimea aerului dimineții, nici şoapta vântului, nici răcoarea mării, nici mireasma vinului sau înviorarea adusă de aceasta – nimic în lume nu are această putere întineritoare.

În curând o voi aduce în punctul în care mă va urî. Am luat cu totul înfățişarea unui holtei bătrân. Nu vorbesc decât despre cum să stau confortabil, cum să mă întind comod, să am un servitor credincios, un prieten fidel pe care să mă pot sprijini când merg la braț. Dacă-mi reuşeşte să abat mătuşa de la considerațiile agrar-economice, o voi duce în această direcție, care oferă o mai bună ocazie pentru ironie. De-un holtei bătrân poți să şi râzi, poți chiar să-l compătimeşti un pic, dar o fată se revoltă dacă un tânăr nu lipsit de spirit joacă acest rol. Întreaga ei semnificație de femeie, toată frumusețea şi poezia ei sunt negate.

Astfel trec zilele, o văd, dar nu vorbesc cu ea, discut doar cu mătuşa, în preajmă. Abia noaptea pot să-mi dau frâu liber iubirii. Merg sub fereastra ei învăluit în mantie, cu pălăria lăsată pe ochi. Dormitorul ei dă spre grădină, dar, cum casa e pe colţ, dă de fapt şi spre stradă. Câteodată stă o clipă la fereastra pe care o deschide şi se uită spre stele, nevăzută de nimeni în afară de cel care, mai puţin decât toţi, s-ar dori observat. În asemenea ore de noapte eu bântui precum un duh, ca un duh hălăduiesc prin acele locuri unde e casa ei. În asemenea clipe uit totul, n-am planuri, n-am calcule, arunc peste bord judecata, îmi lărgesc şi întăresc inima în suspine profunde, exerciţiu de care am nevoie pentru a nu suferi de ce-i în demersul meu sistematic. Alţii sunt virtuoşi ziua şi păcătuiesc noaptea, eu ziua sunt falsitate, iar noaptea, dorinţă pură. O, de m-ar putea vedea aici, dacă ar putea vedea în sufletul meu – dacă.

De s-ar înţelege pe sine această fată, ar trebui să fie de acord că eu sunt bărbatul potrivit pentru ea. E prea pasionată, prea profund emotivă pentru a deveni fericită în căsătorie; ar fi prea puţin s-o las să cadă pur şi simplu în braţele unui seducător; dacă însă cade pentru mine, va salva interesantul din acest naufragiu. În relaţia cu mine ea va trebui, aşa cum spun filozofii într-un joc de cuvine, *zu Grunde gehn*.[lxvi]

De fapt, s-a cam săturat să-l asculte pe Edvard. Aşa se întâmplă întotdeauna când pui limite interesantului: descoperi tot mai mult. Acum ea ciuleşte din când în când urechea la conversaţia mea cu mătuşa. Când observ acest lucru, mi se pare că departe, la orizont, se iveşte un semn din altă lume, spre uluirea atât a mătuşii, cât şi a Cordeliei. Mătuşa vede fulgerul, dar nu aude nimic, Cordelia aude tunetul, dar nu vede nimic. Apoi, în aceeaşi clipă, lucrurile reintră în ordinea firească, conversaţia între mine şi mătuşă continuă monoton, precum caii de poştă în liniştea nopţii, acompaniată de vaierul samovarului. În asemenea momente, atmosfera din salon poate deveni dezagreabilă, mai ales pentru Cordelia, care n-are pe nimeni căruia să-i vorbească sau pe care să-l asculte. Dacă s-ar întoarce spre Edvard, primejdia ar fi ca el să facă, în timiditatea sa, vreo nesăbuinţă; dacă s-ar întoarce în cealaltă direcţie, către mine şi mătuşă, siguranţa care domneşte, tactul monoton al conversaţiei i-ar crea, faţă de nesiguranţa lui Edvard, cel mai neplăcut contrast. Pot să înţeleg de ce Cordeliei i se pare că

mătuşa a fost vrăjită, prea se mişcă în tempoul impus de mine. Nu are deloc cum să participe la discuţie, fiindcă unul dintre mijloacele pe care le-am folosit spre a o revolta e s-o tratez mereu ca pe un copil. Nu pentru că în felul acesta mi-aş permite vreo libertate faţă de ea, departe de mine asta, ştiu bine ce tulburări ar putea ieşi de aici, pe mine mă interesează doar ca feminitatea ei să se ridice pură, frumoasă. Pe baza strânsei relaţii dintre mine şi mătuşă îmi e uşor să o tratez ca pe un copil care nu pricepe nimic din lume. Prin aceasta, feminitatea nu-i insultată, doar neutralizată, căci nu poate fi jignită prin prezumţia că nu s-ar pricepe la preţurile pieţei; însă poate fi revoltată că aceste lucruri ar fi cele mai importante în viaţă. Mătuşa supralicitează ea însăşi, cu puternica mea contribuţie, în această direcţie. A devenit aproape fanatică, lucru pentru care trebuie să-mi mulţumească. Singurul lucru cu care nu se împacă la mine e că nu sunt şi eu cineva. Acum am introdus obiceiul de a vorbi, de fiecare dată, despre un post care ar fi liber, spunând: e un post care mi s-ar potrivi, discutând apoi cu ea foarte grav subiectul. Cordelia observă mereu ironia; asta îmi şi doresc.

Bietul Edvard! Păcat că nu-l cheamă Fritz. De fiecare dată când mă gândesc la el îmi amintesc de Fritz din *Logodnica*[lxvii]. La fel ca modelul său, Edvard e caporal în garda civilă. Să fiu cinstit, băiatul e destul de plictisitor. Nu ştie cum să ia lucrurile, umblă mereu gătit şi ţeapăn. Din prietenie pentru el, *unter uns gesagt*[lxviii], umblu eu cât mai neglijent. Bietul Edvard! Singurul lucru care mă deranjează e că mi se consideră infinit obligat, nu ştie cum să-mi mai mulţumească. Să-l las să-mi mulţumească ar fi într-adevăr prea mult.

De ce nu puteţi sta locului? Toată dimineaţa n-aţi făcut decât să zgâlţâiţi marchiza, să trageţi de oglinda care reflectă strada şi de cordonul aflat lângă ea, să vă jucaţi cu şnurul soneriei de la etajul trei, să vă loviţi de ferestre, pe scurt, să vă anunţaţi existenţa în toate felurile, ca şi cum mi-aţi face semn să vin afară la voi. Da, vremea e destul de bună, dar n-am chef, lăsaţi-mă acasă… Zefiri poznaşi, debordanţi, băieţi veseli, duceţi-vă singuri; distraţi-vă ca întotdeauna cu fetele. Da, ştiu, nimeni nu se pricepe să îmbrăţişeze o fată atât de seducător ca voi; zadarnic vrea să se strecoare de lângă voi, nu poate să se desprindă din laţul vostru şi de fapt nici nu vrea, pentru că răcoriţi şi împrospătaţi, nu încingeţi… Vedeţi-vă de drum! Lăsaţi-mă în

pace… Vasăzică n-ar avea haz, ziceți; n-o faceți de dragul vostru… Bine, merg cu voi, dar cu două condiții. Prima: în Kongens Nytorv[lxix] locuieşte o fată foarte drăguță, dar care îndrăzneşte să nu mă iubească, ba, mai rău, iubeşte un altul, şi merg atât de departe încât se plimbă braț la braț. Ştiu că la ora unu va veni s-o ia la plimbare. Promiteți-mi că aceia dintre voi care suflă cel mai tare vor sta ascunşi pe undeva prin apropiere până în clipa când cei doi vor ieşi pe poartă. Când el va dori să cotească spre Store Kongensgade, detaşamentul vostru trebuie să dea năvală, să-i scoată pălăria în modul cel mai politicos şi s-o învârtă cu viteză constantă în fața lui, la un cot distanță. Nu foarte repede, fiindcă atunci el ar putea să se-ntoarcă din nou acasă. Va crede mereu că e gata s-o prindă în secunda următoare, încât nici n-o să dea drumul brațului ei. Conduceți-i în acest fel prin Store Kongensgade, de-a lungul zidului oraşului, la Nōrreport, la Hōjbroplads[lxx]… Cam cât timp ar lua asta? Cred că aproximativ o jumătate de oră. La ora două fix apar şi eu dinspre Ōstergade. Când detaşamentul vostru i-a adus pe îndrăgostiți în mijlocul pieței, să treacă la un atac puternic, în care să-i smulgeți şi fetei pălăriuța, să-i ciufuliți buclele, să-i smulgeți şalul, în timp ce pălăria lui o să urce jubilând tot mai sus; pe scurt, să produceți o totală confuzie, astfel încât nu doar eu, ci tot respectabilul public din jur să izbucnească în hohote de râs, câinii să înceapă să latre, iar straja din turn să tragă clopotele. Să aranjați astfel lucrurile încât pălăria ei să zboare spre mine, încât eu să fiu fericitul care i-o înmânează. – A doua condiție: detaşamentul care mă urmează să asculte de fiecare semn al meu, să rămână în limitele bunei-cuviințe, să nu jignească nici o fată frumoasă, să nu-şi îngăduie libertăți prea mari, astfel încât sufletul ei copilăros să păstreze bucuria pe parcursul întregii glume, buzele ei să-şi păstreze zâmbetul, ochii ei să-şi păstreze liniştea, iar inima să-i rămână netemătoare. Dacă îndrăzneşte vreunul dintre voi să se poarte altfel, naiba să vă ia. – S-o luăm, aşadar, din loc spre viață şi bucurie, spre tinerețe şi frumusețe; arătați-mi ceea ce am văzut adesea şi nu obosesc niciodată să văd, arătați-mi o fată tânără şi frumoasă, dezvoltați frumusețea ei în fața mea astfel încât să devină şi mai frumoasă, cercetați-o astfel încât să se bucure de cercetare! – Alerg s-o iau pe Bredgade[lxxi], dar, după cum ştiți, nu pot dispune de timpul meu decât până la unu jumătate.

Iată venind o fetişcană gătită şi scrobită, doar e duminică azi… Răcoriți-o un pic, faceți-i ceva vânt, treceți asupră-i sub forma unor curenți uşori,

îmbrățișați-o cu atingerea voastră nevinovată. Presimt rumeneala fină a obrazului ei, buzele se colorează mai tare, sânul palpită, nu-i aşa, fata mea, că e indescriptibilă desfătătoarea fericire de a respira o atât de proaspătă adiere? Micul ei guler se leagănă ca o frunză. Ce sănătos şi din plin respiră! Îşi încetineşte pasul, aproape că e purtată de blânda adiere asemenea unui nor, unui vis… Suflați mai tare, cu mai multă vlagă!… Se reculege. Braţele i se trag mai aproape de piept, pe care-l acoperă prudentă, nu cumva o rafală să devină prea indiscretă, strecurându-se unduioasă şi răcoroasă sub rochia uşoară… Roşeşte mai sănătos, obrazul îi devine mai plin, ochii mai străvezii, mersul mai ritmic. Orice contestare[lxxii] înfrumuseţează omul. Toate fetele ar trebui să se îndrăgostească de zefir; pentru că nici un bărbat nu se pricepe să sporească frumuseţea aşa cum o face acesta, luptându-se cu ea. Corpul fetei se apleacă puţin înainte, capul priveşte spre vârful piciorului… Opriți-vă puțin! E prea mult. Figura ei se lăţeşte, îşi pierde frumoasa suplețe. Acum adiați din nou!… Nu-i aşa, fata mea, că e înviorător să simţi aceşti fiori plini de prospeţime după ce te-ai încins? Ai putea să-ţi deschizi braţele din mulţumire şi bucurie de viaţă… Se întoarce într-o parte… Acum, repede, un suflu mai puternic, să pot ghici frumuseţea formelor!… Mai tare, astfel încât să se muleze drapajul! E prea mult! Ţinuta îşi pierde frumuseţea, pasul uşor e împiedicat… Se întoarce din nou… Suflați, lăsați-o să-şi încerce forţele! E destul, e prea mult! I s-a desfăcut una din bucle. Țineți-vă în frâu! Vine un întreg regiment:

*Die eine ist verliebt gar sehr;*
*Die andre*[lxxiii] *wäre es gerne.*

Fără îndoială, e neplăcut să mergi la braţ cu viitorul cumnat. Pentru o fată e cam acelaşi lucru cum e pentru un bărbat să fie secretar auxiliar… Dar secretarul auxiliar poate să avanseze. Are şi el locul său la birou, participă la ocaziile extraordinare, ceea ce cumnatei nu-i e dat; în schimb, avansarea ei nu e atât de lentă – când avansează şi e mutată în alt birou… Suflați acum repede mai tare! Când ai un punct fix de care poți să te sprijini, poți şi să opui rezistență… Centrul avansează cu putere, aripile nu pot să-l urmeze. El e destul de puternic, vântul nu-l poate clătina, întrucât e prea greu – dar e de asemenea prea greu şi pentru ca aripile să-l poată ridica de la pământ. Merge năvalnic înainte pentru a arăta – că e un corp greu.

Dar, cu cât e mai de neclătinat, cu atât mai tare suferă fetele din această cauză… Frumoasele mele doamne, pot să vă fiu de folos cu un sfat? Lăsați-l încolo pe viitorul dumneavoastră soț, respectiv cumnat, încercați să mergeți singure şi veți vedea că e mult mai plăcut… Suflați acum mai slab! Cum se zbuciumă ele în valurile vântului! Iată că o pornesc una în fața celeilalte, într-o parte, în josul străzii… Poate oare o muzică de dans să provoace mai veselă vioiciune? Totuşi vântul nu te oboseşte, ci te întăreşte… Acum plutesc în josul străzii, una lângă alta, cu toate pânzele sus. Poate vreun vals să smulgă mai seducător cu sine o fată? Şi totuşi vântul nu le osteneşte, le poartă cu sine. Acum se întorc către soț şi cumnat… Un pic de rezistență e plăcută, nu-i aşa, te lupți cu plăcere pentru a poseda ceea ce iubeşti; şi, evident, atingi țelul pentru care lupți, căci există o providență a iubirii, iată de ce bărbatul are vântul de partea sa… Nu-i aşa că am aranjat bine lucrurile? Când ai vântul în spate, poți lesne trece pe lângă iubit, dar, când bate împotrivă, intri într-o mişcare plăcută, zbori către cel drag, iar suflarea vântului îți dă sănătate, te face mai ispititoare şi mai seducătoare, răcoreşte fructul buzelor, care trebuie savurate înghețate, pentru că sunt atât de fierbinți, asemenea şampaniei care te încinge când e aproape ca gheața… Cum râd şi vorbesc – iar vântul le poartă vorbele. – Dar au oare despre ce să vorbească? – Râd din nou şi se apleacă din pricina vântului, îşi țin pălăriile şi sunt atente pe unde merg… Opriți-vă acum, pentru ca tinerele să nu devină nerăbdătoare, sau să se supere, sau să se teamă de noi! –

Bine aşa: hotărâtă, în forță, punând dreptul înaintea stângului… Cum priveşte lumea, îndrăzneață şi mândră! Dacă văd bine, fata asta ține pe cineva de braț, aşadar e logodită. Ia să vedem, copila mea, care ți-e darul dobândit la pomul de Crăciun al vieții… O, da! Arată într-adevăr a logodnic temeinic. E, aşadar, în primul stadiu al logodnei, îl iubeşte. Se prea poate, însă iubirea ei flutură în jurul lui largă şi încăpătoare; deține încă mantia iubirii sub care se pot ascunde mulți… Suflați un pic mai tare! … Da, când mergi atât de iute, nu-i de mirare că panglicile pălăriei se umflă în vânt, încât arată de parcă acestea ar purta, asemenea unor aripi, uşoara ei siluetă – şi iubirea ei –, iar ea îi urmează ca un văl al ielelor cu care se joacă vântul. Da, când vezi astfel iubirea, ea pare atât de încăpătoare; dar, când e să te îmbraci cu ea, iar vălul e cusut şi transformat într-o rochie de fiecare zi, nu-ți mai permiți atâta înfoiere. Doamne! Când ai avut curajul să faci

pasul decisiv pentru întreaga viață, cum n-ai avea curaj să mergi împotriva vântului? Cine se îndoieşte de asta? Eu, unul, nu. Uşor, mica mea domnişoară, uşor! Timpul pedepseşte aspru şi nici vântul nu e mai breaz… Necăjiți-o puțin!… Unde e batista?… Hai, că ați găsit-o la loc. S-a desprins una din panglicile de la pălărie… Asta îl încurcă foarte tare pe logodnic, care e de față… Iată că vine o prietenă pe care trebuie să o salutați. E prima dată când vă întâlneşte logodită; în fond, numai pentru a vă arăta astfel sunteți aici pe Bredgade şi intenționați să mergeți şi pe Lange Linie. Din câte ştiu, obiceiul e ca tinerii căsătoriți să se ducă în prima duminică de după nuntă la biserică – logodnicii, în schimb, merg pe Lange Linie. Da, o logodnă are de obicei realmente multe în comun cu o „linie lungă"… Aveți grijă, vântul vrea să smulgă pălăria – țineți-o puțin, aplecați capul!… Ce ghinion, n-ați putut s-o salutați pe prietenă – nu aveți liniştea de a saluta cu mina superioară pe care se cuvine s-o aibă o fată logodită față de cele nelogodite… Suflați acum mai încet! – Acum vin zilele bune. – Ce strâns se ține de iubit, i-a luat-o cu atât de mult înainte, încât poate să-şi întoarcă spre el capul, privindu-l în sus şi bucurându-se de el, comoara ei, norocul, speranța, viitorul ei… Copila mea, îi dai prea multă importanță. Nu trebuie el să ne mulțumească mie şi vântului că arată atât de puternic? Nu trebuie tu însăți să ne mulțumeşti mie şi adierilor uşoare, care te vindecă şi te fac să-ți uiți durerea, pentru faptul că arăți atât de plină de viață, atât de plină de dor şi de presimțiri?

Nu îmi trebuie-un student
Citind noaptea în chilie,
Ci un ofițer ardent
Cu pană la pălărie.[lxxiv]

Se vede numaidecât, copila mea, e ceva în privirile tale… Nu, un student nu-i de tine nicidecum… Dar de ce tocmai un ofițer? Un licențiat care şi-a terminat studiile n-ar putea să facă acelaşi lucru?… Pe moment nu-ți pot oferi însă nici ofițer, nici licențiat. Doar nişte adieri care temperează… Suflați un pic mai tare! Foarte bine, lasă-ți şalul de mătase pe după umeri, mergi încet de tot, în felul acesta obrazul va păli puțin, iar ochii nu-ți vor mai străluci atât de tare… Aşa. Da, când e o vreme bună ca astăzi e nevoie de puțină mişcare şi un pic de răbdare – şi o să-ți capeți şi ofițerul.

Iată o pereche care pare predestinată conviețuirii. Ce ritm al mersului, ce siguranță în ținută, bazată pe încredere reciprocă, ce *harmonia praestabilita*[lxxv] în toate mişcările, ce temeinicie în a-şi fi de-ajuns lor înşişi! Atitudinea lor nu e uşoară şi grațioasă, ei nu dansează unul cu altul, nu, în ei se ascunde durată, directețe care trezeşte o infailibilă speranță şi inspiră respect reciproc. Concepția lor despre viață sună, aş pune pariu: viața e drum. Par, de altfel, sortiți să meargă la braț printre bucuriile şi tristețile vieții. Se armonizează într-un asemenea grad, încât doamna a renunțat chiar să meargă pe dalele trotuarului[lxxvi]. Dar, iubiți zefiri, de ce dați atâta atenție acestei perechi? Nu pare s-o merite. Să fie ceva deosebit de observat?…

Ceasul s-a făcut însă unu şi jumătate, să mergem la Hōjbroplads.

Greu de crezut că a fost posibilă prevederea exactă, în cele mai mici detalii, a istoriei unei dezvoltări sufleteşti. Acest lucru arată cât e de sănătoasă Cordelia, o fată deosebită. Deşi cam prea liniştită şi modestă, lipsită de pretenții, are totuşi o uriaşă exigență. – Acest adevăr m-a izbit astăzi, când am văzut-o ieşind pe poarta casei. Mica rezistență stârnită de o pală de vânt trezeşte în ea toate forțele, fără să fie şi o luptă interioară. Nu e o fată neînsemnată, pe care s-o pierzi printre degete, nici atât de fragilă încât să te temi că s-ar spulbera numai privind-o; nu e însă nici o floare mândră, cu pretenții. De aceea, ca un doctor, pot observa cu plăcere simptomele acestei istorii a sănătății.

Încep să mă apropii mai tare de ea, pregătindu-mă de atacul direct. Dacă ar trebui să-mi definesc schimbarea pe harta militară a familiei, aş spune: m-am întors în aşa fel încât s-o văd dintr-o parte. Încerc s-o atrag în conversație, îi vorbesc, ademenind-o să-mi răspundă. Sufletul îi e vehement, pasionat, vrea extraordinarul, dar nu fiindcă s-ar lăsa condus de reflecții nebuneşti şi vane către ce e aparte. Ironia mea la adresa prostiei oamenilor, batjocura la adresa laşității şi delăsării lor o impresionează. I-ar plăcea să conducă, în albastrul ceresc, carul soarelui[lxxvii] şi să se apropie prea tare de pământ spre a-i arde un pic pe oameni. Totuşi nu se bizuie prea tare pe mine, fiindcă până acum am împiedicat orice apropiere, chiar şi spirituală. Trebuie să se întărească ea însăşi înainte ca eu s-o las să se sprijine pe mine. Sunt momente când s-ar zice că a ajuns o confidentă vrednică de inițierea mea [lxxviii], dar numai momente. Trebuie să evolueze

lăuntric ea însăşi, să-şi simtă forţa de încordare a sufletului, să i se pară că ar putea să ia lumea şi s-o ridice[lxxix]. Progresele pe care le face sunt vădite de replicile şi ochii ei; o singură dată am zărit în ei mânie nimicitoare. Nu trebuie să-mi fie datoare cu nimic, trebuie să fie liberă, numai în libertate există iubire, numai în libertate trecerea timpului şi voioşia sunt nesfârşite. Deşi îmi propun ca ea să-mi cadă în braţe cu necesitate naturală şi mă străduiesc s-o determin să graviteze spre mine, nu vreau s-o facă precum un corp greu, ci ca un spirit gravitând spre alt spirit. Îmi va aparţine, dar nu fără frumuseţe, ca o povară. Nu trebuie să fie dependentă de mine fizic, nici să se simtă obligată moral. Între noi să domnească doar jocul propriu libertăţii. Să fie atât de uşoară, încât să o pot ridica pe o mână.[lxxx]

Cordelia mă preocupă cam mult. Îmi pierd cumpătul, nu când e de faţă, ci când suntem singuri în sensul cel mai strict al cuvântului. Se întâmplă să-mi fie dor de ea, nu ca să vorbim, ci doar ca să-i văd imaginea plutindu-mi înaintea ochilor; să mă furişez pe urmele ei, nu ca să fiu văzut, ci ca să o văd. Alaltăieri-seară am ieşit împreună de la Baxteri; Edvard o conducea. M-am despărţit de ei în cea mai mare grabă, pătrunzând pe o ulicioară unde mă aştepta slujitorul. Într-o clipă îmi şi schimbasem hainele, apărându-le apoi din nou în cale, fără ca ea să bănuiască nimic. Edvard tăcea, ca de obicei. Sunt îndrăgostit, fără îndoială, dar nu în sensul obişnuit al cuvântului, cu aşa ceva trebuie să fii foarte atent, urmările sunt întotdeauna periculoase; dar asta se întâmplă, nu-i aşa, o singură dată. Noroc că zeul dragostei e orb[lxxxi], dacă eşti isteţ poţi să-l tragi pe sfoară. În privinţa impresiei, arta e să fii receptiv; să ştii ce impresie ţi se face şi ce impresie faci la rândul tău asupra fiecărei fete. În acest mod poţi fi îndrăgostit de mai multe odată, pentru că eşti diferit îndrăgostit de fiecare. A iubi una e prea puţin; a le iubi pe toate înseamnă superficialitate; a te cunoaşte pe tine însuţi şi a iubi cât mai multe posibil, a-ţi lăsa sufletul să cuprindă toate forţele dragostei, aşa încât fiecare să se hrănească din ele atâta cât are nevoie, a strânge totul într-o singură conştiinţă – aceasta e desfătarea, asta înseamnă să trăieşti.

3 iulie

În fond, Edvard nu se poate plânge de mine. Aş vrea să o văd pe Cordelia dându-i atenţie, pentru ca astfel să fie dezgustată de iubirea simplă

şi directă şi să se simtă îndreptăţită să-şi depăşească limitele. Dar pentru asta ar trebui ca Edvard să nu fie o caricatură, aşa ceva nu e de nici un folos. De fapt, în sens burghez el nu e doar o partidă bună – aşa ceva n-are importanţă în ochii ei, n-o interesează pe o fată de şaptesprezece ani –, ci are şi însuşiri personale admirabile, pe care încerc să-l ajut a le pune în lumina potrivită. Ca o cameristă sau un decorator îl pun, pe cât posibil, în valoare, după puterile casei, atârnându-i uneori şi oarecare podoabe de împrumut. Când mergem acolo mi se pare cu totul straniu să fim alături. Mi se pare că-mi e frate sau fiu, şi de fapt îmi e amic, congener, rival. Dar nu poate deveni niciodată primejdios pentru mine. Cu cât îl voi face să iasă mai mult în evidenţă, întrucât tot o să cadă, cu atât mai bine, cu atât mai conştientă va deveni Cordelia de ceea ce dispreţuieşte, cu atât mai puternic va presimţi ce doreşte. Îl ajut să se descurce, îl recomand, pe scurt, fac pentru el tot ce poate face un prieten. Subliniindu-mi răceala, sunt plin de zel în privinţa lui Edvard. Îl descriu ca pe un visător. Cum nu ştie să se ajute singur, îl împing în faţă.

Cordelia mă urăşte şi se teme de mine. De ce se teme o fată? De spirit. De ce? Fiindcă spiritul e o negaţie pentru întreaga ei existenţă feminină. Frumuseţe bărbătească, fire cuceritoare ş.a, desigur, sunt mijloace bune, poţi face cuceriri, dar nu vor fi niciodată de ajuns pentru o victorie deplină. De ce? Fiindcă duci război cu o fată la nivelul ei, iar la nivelul ei fata e întotdeauna mai puternică. Cu asemenea mijloace o poţi face să roşească şi să-şi plece ochii, dar nu-i poţi provoca niciodată angoasa indescriptibilă, fascinantă, care-i face frumuseţea interesantă.

*Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,*
*et tamen aequoreas torsit amore Deas.*[lxxxii]

Fiecare trebuie să-şi cunoască forţele. Dar am fost deseori indignat că până şi cei înzestraţi se comportă atât de stângaci. De fapt, ar trebui să se vadă imediat la orice tânără devenită victimă a amorului altuia, sau mai bine zis a amorului ei propriu, în ce sens a fost păcălită. Criminalul cu experienţă loveşte mereu într-un anumit mod, iar poliţiştii cu experienţă recunosc îndată făptaşul când văd rana. Dar unde să întâlneşti astfel de seducători sistematici, sau astfel de psihologi? A seduce o fată înseamnă

pentru cei mai mulți doar a seduce o fată, şi cu asta, basta; totuşi în acest gând se ascunde un întreg limbaj.

Mă urăşte – ca femeie; se teme de mine – ca femeie înzestrată; mă iubeşte – ca minte inteligentă. Am reuşit să stârnesc mai întâi această luptă interioară în sufletul ei. Mândria, încăpățânarea, răceala mea batjocoritoare, ironia mea lipsită de inimă o atrag, nu ca şi cum ar vrea să mă iubească; nu, nici urmă de asemenea sentimente la ea, cu atât mai puțin față de mine. Vrea să ne-ntrecem; îi ispitesc independența mândră față de oameni, o libertate precum a arabilor din deşert. Râsul şi excentricitatea mea neutralizează orice izbucnire erotică. E destul de liberă față de mine, iar, în măsura în care are vreo reticență, aceasta e mai degrabă intelectuală decât feminină. E atât de departe de a vedea în mine un iubit, încât relația noastră e doar cea dintre două capete inteligente. Mă ia de mână, mi-o strânge, râde, îmi acordă oarecare atenție în sens pur grecesc[lxxxiii]. Când ironistul şi batjocoritorul au tachinat-o destul, urmez indicația din vechiul poem: „Cavalerul îşi întinde pe jos mantia atât de roşie şi o roagă pe frumoasa domniță să se aşeze.“[lxxxiv] Dar nu-mi întind mantia spre a mă aşeza lângă ea pe iarbă, ci ca să dispar împreună cu ea în văzduh, în fuga gândului. Sau n-o iau cu mine, ci încalec pe un gând, îi fac semne de salut cu mâna, trimit bezele, devin invizibil pentru ea, doar audibil în zumzetul cuvintelor înaripate, nu devin ca Iehova[lxxxv], cu voce tot mai evidentă, ci tot mai puțin vizibil, fiindcă, pe măsură ce vorbesc mai mult, urc mai sus. Atunci vrea şi ea să mă urmeze în goana îndrăzneață a gândurilor. Totul durează însă numai o clipă; în momentul următor sunt rece şi sec.

Există diferite feluri de a roşi. Unul e roşul de cărămidă nesmălțuită. Cel de care nu se satură niciodată romancierii, când le fac pe eroinele lor să roşească *über und über*[lxxxvi]. Alta e roşeața fină, aurora spiritului, de neprețuit la o copilă. Roşeața trecătoare, care urmează o idee fericită, e frumoasă la bărbat, şi mai frumoasă la tânăr, fermecătoare la femei. E strălucirea fulgerului, coacerea holdei spiritului. Arată cel mai bine la cei tineri, e fermecătoare la fată, pentru că vădeşte toată puritatea ei de fecioară, având, de asemenea, pudoarea surprinderii. Cu cât îmbătrâneşte omul mai mult, cu atât dispare această roşeață.

Uneori citesc pentru Cordelia cu voce tare; în general lucruri indiferente. Edvard ține, ca de obicei, lumânarea. L-am atenționat că un mod foarte bun de a intra în relații cu o tânără e să-i împrumute cărți. A devenit chiar priceput la așa ceva, încât ea îi e foarte îndatorată. Cel mai mult câștig eu, hotărând ce cărți trebuie alese, dar stând totuși în afara jocului. Iată un spațiu vast pentru observațiile mele. Pot să-i dau lui Edvard ce cărți vreau, fiindcă nu se pricepe la literatură, pot să îndrăznesc ce vreau, până la extrem. Când mă aflu seara împreună cu ea, iau ca din întâmplare o carte, o răsfoiesc puțin, citesc cu voce joasă și-l laud pe Edvard pentru atenția sa. Ieri-seară am vrut să fac o experiență pentru a mă asigura de amplitudinea tensiunii din sufletul ei. Ezitam dacă să-l las pe Edvard să-i împrumute poeziile lui Schiller[lxxxvii], din care să citesc apoi cântecul Theklei[lxxxviii], sau *Gedichte* de Bürger[lxxxix]. Am ales ultima variantă, pentru că *Lenore* e un poem exaltat, deși atât de frumos. Am deschis *Lenore*, citind cu tot patosul de care eram în stare. Cordelia era tulburată; cosea atât de agitat, de parcă pe ea ar fi urmat s-o ia Wilhelm cu sine. Am tăcut. Mătușa ascultase fără participare deosebită, nu se temea de nici un Wilhelm, nici viu, nici mort, și în afară de asta nici nu știa germana prea bine; dar s-a înviorat când i-am arătat cât de frumos era legat exemplarul și când am început să discutăm despre munca de legător. Intenția mea era să distrug efectul patetic produs asupra Cordeliei în aceeași clipă în care fusese trezit. S-a neliniștit oarecum; mi-a devenit limpede că angoasa aceasta nu avea asupra ei efect incitant, ci *unheimlich*[xc].

Azi ochii mi-au zăbovit prima oară asupra ei. Se spune că somnul poate să facă pleoapele atât de grele, încât se închid; poate că și privirea mea a provocat ceva asemănător. Ochiul se închide, totuși înlăuntrul fetei se trezesc întunecate puteri. Nu vede că o privesc, dar simte acest lucru, îl simte cu tot corpul. Ochiul se închide, se face noapte, dar în ea e lumina zilei.

Edvard trebuie să dispară. Iubirea lui a ajuns la paroxism; pot să mă aștept în orice clipă că-i va face o declarație de dragoste. Nu știe nimeni acest lucru mai bine ca mine, care sunt confidentul său și l-am menținut cu zel în această exaltare, pentru a avea un cât mai mare efect asupra Cordeliei. Dar să-l las să-și mărturisească iubirea ar fi o îndrăzneală prea

mare. Desigur, ştiu că va fi refuzat, dar ştiu şi că istoria nu se va încheia aici. Va pune acest lucru la inimă, ceea ce probabil o va tulbura şi mişca pe Cordelia. Chiar dacă nici într-un asemenea caz n-ar trebui să mă tem de ce e mai rău, şi anume că ea s-ar putea răzgândi, această milă curată ar putea dăuna totuşi mândriei sufletului ei. Or, dacă lucrurile ar ajunge aici, scopul pe care l-am urmărit cu Edvard ar fi ratat.

Legătura mea cu Cordelia începe să ia o întorsătură dramatică. Trebuie să se întâmple ceva, orice-ar fi, nu mai pot rămâne doar în aşteptare, lăsând clipa să fugă. Trebuie s-o surprind, iată de ce e nevoie; dar pentru asta trebuie să fiu la postul meu. Ceea ce surprinde în mod normal poate n-ar avea un asemenea efect asupra ei. Cu ea lucrurile trebuie să fie astfel încât motivul de surprindere să pară la început ceva cu totul obişnuit. Doar treptat să se arate surpriza implicită. Aceasta e totdeauna legea interesantului, legea tuturor mişcărilor mele legate de Cordelia. Când ştii cum să surprinzi, ai câştigat jocul; suspendând pentru o clipă energia celei implicate, o faci să-i fie imposibil să acţioneze, şi asta indiferent dacă ai folosit drept mijloc obişnuitul sau neobişnuitul. Îmi amintesc cu oarecare mulţumire de sine o îndrăzneaţă tentativă a mea la adresa unei doamne de familie bună. Zadarnic îi dădusem o vreme târcoale pentru a găsi un mod interesant de-a o aborda, când iată că am întâlnit-o într-o zi, spre amiază, pe uliţă. Eram sigur că nu mă cunoşte şi că nu are habar că suntem din acelaşi oraş. Se plimba singură. M-am strecurat iute pe lângă ea, ieşindu-i în faţă. Am trecut pe marginea drumului, pentru ca ea să poată merge pe dale. În acea clipă, i-am aruncat o privire duioasă, ba cred că aproape aveam lacrimi în ochi. Mi-am scos pălăria. Ea s-a oprit. Cu glas emoţionat şi privire visătoare, i-am spus: „Nu vă supăraţi, stimată domnişoară, asemănarea trăsăturilor dumneavoastră cu o fiinţă pe care o iubesc din tot sufletul, dar care trăieşte departe de mine, e atât de izbitoare, încât sper să-mi scuzaţi purtarea neobişnuită.“ M-a crezut un visător; puţină visare îi poate fi pe plac unei tinere, mai ales când astfel se simte superioară, surâzând la adresa cuiva. Surâdea, într-adevăr, ceea ce i se potrivea nespus de bine. Zâmbind, m-a salutat cu aleasă condescendenţă. Şi-a continuat drumul, aşa încât doi paşi am mers alături de ea. Peste câteva zile am reîntâlnit-o; mi-am îngăduit s-o salut. A râs de mine… Răbdarea însă e o virtute preţioasă; cine râde la urmă râde mai bine.

Ar fi diferite mijloace prin care s-o surprind pe Cordelia. Aş putea încerca să stârnesc o furtună erotică în stare să smulgă copacii din rădăcini. Încercând s-o ridic de la pământ, s-o ridic deasupra contextului istoric, căutând să-i provoc pasiunea, cu mijloace ascunse, în această agitaţie. N-ar fi imposibil. O fată cu pasiunea ei poate fi adusă la orice. Totuşi nu cred că ar fi corect din punct de vedere estetic. Nu-mi place exaltarea, şi o asemenea stare e recomandabilă doar în cazul fetelor care nu pot dobândi altfel strălucirea poeticului. Se trece astfel pe lângă adevărata desfătare; prea multă zăpăceală e şi ea dăunătoare. Desigur, în cazul ei n-ar avea efect. Ar însemna să sorb din câteva înghiţituri ceea ce aş fi putut să am vreme mai îndelungată, sau, şi mai rău, ceea ce aş fi putut să savurez mai deplin şi mai bogat dacă aş proceda calm. Cordelia nu trebuie savurată într-o stare de exaltare. Dacă m-aş purta aşa, poate că aş surprinde-o în prima clipă, dar s-ar sătura în curând, tocmai pentru că surpriza aceasta e prea aproape de sufletul ei îndrăzneţ.

O logodnă pur şi simplu ar fi cel mai bun şi mai potrivit dintre toate mijloacele. Nici nu şi-ar crede urechilor dacă i-aş face o declaraţie prozaică de dragoste şi i-aş cere mâna, mai surprinsă decât dacă ar asculta întreaga mea elocvenţă, ar sorbi băutura mea otrăvitoare şi ameţitoare, auzindu-şi inima bătând la gândul unei răpiri.

Partea proastă a unei logodne e însă întotdeauna eticul din ea. Eticul e la fel de plictisitor în ştiinţă ca şi în viaţă. Ce diferenţă, sub cerul esteticii totul e uşor, frumos, aerian, dar când se adaugă etica totul devine dur, colţuros, infinit de plictisitor. Însă o logodnă nu are realitate etică în sens mai strict, asemenea unei căsătorii, ci are doar valabilitate *ex consensu gentium*[xci]. Această ambivalenţă poate să-mi fie foarte folositoare. Eticul din ea e suficient pentru ca fata să aibă la vremea ei impresia că trece de limitele obişnuitului, însă nu e suficient de serios încât să mă tem de o tulburare mai îngrijorătoare. Am avut întotdeauna un anumit respect pentru etic. Niciodată nu i-am promis vreunei fete căsătoria, nici chiar în mod superficial, iar acum e doar o mişcare fictivă. Voi aranja lucrurile astfel încât ea însăşi să fie cea care rupe logodna. Mândria mea cavalerească disprețuieşte promisiunile. Sunt plin de dispreţ când un judecător îl împinge pe un păcătos să-şi mărturisească vina făgăduindu-i libertatea. Un astfel de judecător renunţă la forţa şi talentul său. În practică, se adaugă şi faptul că nu doresc nimic dacă nu e, în sensul cel mai strict al cuvântului, darul

libertății. De asemenea mijloace n-au decât să se folosească seducătorii nepricepuți. În fond, ce câştigă ei de aici? Cel ce nu ştie să tulbure o fată în asemenea măsură încât ea să nu mai vadă nimic din ce nu vrei să vadă, cel ce nu ştie să se înfăşoare poetic în simțirea unei fete, astfel ca totul să pornească de la ea, aşa cum vrea el, este şi rămâne un nepriceput. Eu unul n-o să-l invidiez pentru desfătarea sa. Cel care fuşereşte lucrurile astfel e un seducător, nume care mie nu-mi poate fi dat. Eu sunt un estet, un erotician care a înțeles scopul şi esența iubirii şi crede în ea, cunoscând-o profund, şi-mi rezerv doar opinia personală că orice poveste de iubire trebuie să dureze cel mult o jumătate de an şi că relația s-a terminat îndată ce ai savurat efectiv favorurile. Toate acestea le ştiu şi ştiu de asemenea că suprema desfătare imaginabilă e să fii iubit, să fii iubit mai mult decât orice pe lume. Să pătrunzi poetic în simțirea unei fete e o artă, să ieşi din ea e operă de maestru. Dar aceasta din urmă depinde în mod esențial de prima.

Ar mai fi o posibilitate. Aş putea să fac totul pentru a o logodi cu Edvard. Atunci aş deveni prietenul casei. Edvard ar avea încredere necondiționată în mine, doar mie mi-ar datora fericirea sa. Aş avea avantajul de a fi, astfel, mai ascuns. Dar nu merge. Nu poate fi logodită cu Edvard fără să-şi mai piardă din calități, într-un mod sau altul. La asta se adaugă faptul că relația mea cu ea ar fi atunci mai degrabă picantă decât interesantă. Infinitul prozaism al unei logodne e cutia de rezonanță a interesantului.

Totul devine mai semnificativ în casa Wahl. Se simte clar că o viață ascunsă începe să mişte sub formele cotidiene şi că ea se va manifesta în curând într-o revelație pe măsură. Casa Wahl se pregăteşte de logodnă. Un spectator din afară ar putea să creadă că logodna va fi între mine şi mătuşă. Şi ce urmări ar avea o astfel de căsătorie pentru difuzarea cunoştințelor de economie agrară la o viitoare generație! Aş deveni astfel unchiul Cordeliei. Sunt un prieten al libertății de gândire; nici un gând nu e atât de absurd încât să n-am curaj să-l rețin. Cordelia se teme de o declarație de dragoste din partea lui Edvard, în vreme ce el speră că o astfel de declarație va decide totul. Tot ce se poate, şi sigur că astfel se vor petrece lucrurile. Spre a-l scuti însă de urmările neplăcute ale unui asemenea pas, voi avea grijă să i-o iau înainte. Sper să-i dau curând papucii, pentru că realmente îmi stă în cale. Azi am simțit foarte clar acest lucru. Arată atât de visător, beat de

iubire, încât îți e teamă că se va ridica brusc, asemenea unui somnambul, şi îşi va mărturisi iubirea în faţa întregii comunităţi, într-o contemplare atât de obiectivă, încât nici n-ar mai avea de ce să se apropie de Cordelia. M-am uitat astăzi pieziş la el. Cum ia elefantul un obiect cu trompa, aşa l-am luat cu ochii mei şi l-am dat pe spate. Deşi a rămas pe loc, cred că a simţit asta în tot corpul.

Cordelia nu mai e la fel de sigură în preajma mea. Înainte se apropia mereu de mine cu o siguranţă feminină, acum ezită. Dar asta n-are prea multă importanţă şi nu mi-ar fi greu să readuc totul la vechea situaţie. Însă nu vreau. Mai rămâne un experiment de făcut, apoi logodna. Care nu poate întâmpina dificultăţi. Cordelia va spuna „da“ din cauza surprizei, iar mătuşa un „amin“ din toată inima. Îşi va ieşi din piele de bucurie văzând că are un astfel de ginere economist agrar. Ginere! Cum se leagă toate, ca boabele de mazăre în păstaie[xcii], când te aventurezi în acest domeniu! De fapt, nici nu devin ginerele, ci nepotul ei, sau mai degrabă, *volente deo*[xciii], nici una, nici alta.

23 iulie

Azi am cules roadele unui zvon pe care-l răspândisem tot eu, şi anume că aş fi îndrăgostit de o fată. Cu ajutorul lui Edvard, zvonul a ajuns şi la urechile Cordeliei. E curioasă, mă priveşte atent, dar n-are curaj să întrebe; totuşi, nu e lipsit de importanţă pentru ea să dobândească o oarecare certitudine în această privinţă, pe de-o parte fiindcă că i se pare de necrezut, pe de alta fiindcă vede în asta aproape un antecedent pentru ea însăşi; dacă un batjocoritor cu sânge rece ca mine poate să se îndrăgostească, ar putea şi ea s-o facă fără să se ruşineze. Am adus astăzi acest subiect în discuţie. Cred că sunt omul potrivit pentru a povesti o istorie în aşa fel încât poanta să nu se piardă şi nici să nu apară prea repede. E plăcerea mea să-i ţin pe cei care ne ascultă istoria *in suspenso*, să mă asigur prin mici, episodice mişcări ce final şi-ar dori să aibă şi să-i păcălesc în cursul naraţiunii; să folosesc echivocul, aşa încât ascultătorii să priceapă din cele spuse ceva şi să observe apoi brusc că vorbele puteau fi înţelese şi altfel; aceasta e arta mea. Când vrei să ai ocazia de a face observaţii într-o anumită privinţă trebuie să ţii întotdeauna un discurs. Într-o convorbire, partenerul poate să scape mai uşor de tine, putând să ascundă mai bine prin întrebări şi răspunsuri

impresia făcută de cuvintele tale. Mi-am început deci discursul către mătuşă cu o gravitate solemnă: „Oare să atribui aceasta bunăvoinţei prietenilor mei, sau răutăţii duşmanilor mei – şi cine n-are parte de amândouă?“ Aici mătuşa a făcut o remarcă la a cărei prelungire am contribuit din răsputeri, pentru a o ţine cu sufletul la gură pe Cordelia, care asculta neputând să diminueze suspansul, întrucât vorbeam cu mătuşa, iar atitudinea mea era solemnă. Am continuat. „Sau să atribui aceasta unei întâmplări, unei *generatio aequivoca*[xciv] a unui zvon?“ (Din câte se părea, Cordelia nu înţelesese expresia, ceea ce a zăpăcit-o cu atât mai mult cu cât pusesem accent fals pe această expresie şi o pronunţasem cu o mină şireată, de parcă aici s-ar fi aflat punctul esenţial.) „Zvonul că eu, care sunt obişnuit să trăiesc retras, am devenit obiectul unor comentarii, susţinându-se că m-am logodit.“ Cordelia aştepta încă interpretarea mea; am continuat: „Prietenii mei comentează, deoarece întotdeauna se crede că e o mare fericire să fii îndrăgostit“ (Cordelia a tresărit), „sau poate duşmanii mei, socotind că ar fi ridicol ca eu să am parte de un asemenea noroc“. (Mişcare în direcţia opusă.) „Sau poate e de vină întâmplarea, întrucât nu există nici cel mai mic motiv pentru aşa ceva, sau poate e *generatio aequivoca* a unui zvon, întrucât totul pare să se fi ivit din preocuparea faţă de sine, total lipsită de minte, a unui cap sec.“ Mătuşa s-a grăbit, plină de curiozitate feminină, să afle cine ar putea fi doamna cu care lumea binevoise să mă logodească; orice întrebare în acest sens a fost însă respinsă de mine. Cordelia a rămas impresionată; aproape îmi vine să cred că acţiunile lui Edvard au crescut cu câteva puncte.

Momentul decisiv se apropie. Aş putea să mă adresez mătuşii cerând în scris mâna Cordeliei. Acesta e modul obişnuit de a proceda în afacerile inimii, de parcă ar fi mai natural pentru inimă să scrie decât să vorbească. Ceea ce m-ar putea hotărî să aleg acest mod e tocmai filistinismul său. Însă, dacă-l aleg, pierd adevăratul moment al surprizei şi la aşa ceva nu pot să renunţ. – Dac-aş avea un prieten, poate mi-ar spune: „Ai reflectat oare bine la acest pas cu adevărat important, pas decisiv pentru toată viitoarea ta viaţă şi pentru fericirea unei alte fiinţe?“ Acesta e avantajul de a avea un prieten. Dar eu n-am nici unul; nu voi decide eu dacă acesta e sau nu un avantaj, în schimb consider că e un avantaj absolut să mă pot dispensa de sfatul său. Altminteri, evident că am cugetat temeinic la toată afacerea, în sensul cel

mai strict al cuvântului.

Din partea mea, nu există nici o piedică pentru logodnă. Iată-mă, aşadar, în postura de peţitor, cine ar fi crezut aşa ceva despre mine? În curând, neînsemnata-mi persoană va fi văzută dintr-un punct de vedere superior. Încetez să fiu persoană, devin o partidă; ba chiar o partidă bună, ar zice mătuşa. Dacă însă îmi pare rău de ceva, îmi pare rău de mătuşă, pentru că ea nutreşte pentru mine o iubire economic-agrară atât de pură şi de sinceră, ba aproape că mă adoră ca pe un ideal.

Am făcut la viaţa mea numeroase declaraţii de dragoste, totuşi întreaga mea experienţă în domeniu nu mă ajută aici deloc, pentru că declaraţia aceasta trebuie făcută într-un mod cu totul deosebit. Ceea ce nu trebuie să uit nicidecum e mai ales faptul că totul nu-i decât o mişcare fictivă. Am făcut tot felul de exerciţii în paşi de dans, pentru a vedea cum aş putea să mă prezint cel mai bine. Ar fi imprudent să imprim momentului prea mult erotism, pentru că ar anticipa lesne ceea ce trebuie să urmeze abia mai târziu şi să se dezvolte succesiv; ar fi periculos să procedez cu prea multă gravitate, un astfel de moment fiind pentru o fată atât de important, că întregul ei suflet poate fi fixat în el, aşa cum un muribund e legat de ultima lui dorinţă; a proceda cordial sau cu un comic de joasă speţă nu s-ar potrivi cu masca pe care am purtat-o până acum, şi nici cu noua mască pe care intenţionez să mi-o pun; să mă port glumeţ sau ironic ar fi o prea mare îndrăzneală. Dacă scopul meu ar fi doar să obţin de la ea un biet „da“, aşa cum vrea lumea în general în astfel de situaţii, totul ar fi uşor şi s-ar potrivi ca o mănuşă. Pentru mine, lucrul e important, dar nu de o importanţă absolută, fiindcă, deşi am ales această fată şi i-am acordat multă atenţie, ba chiar tot interesul de care sunt în stare, există situaţii în care n-aş vrea să am parte de asentimentul ei. Pentru mine, nu e important să posed fata în sens exterior, ci să mă desfăt cu ea în mod artistic. De aceea, începutul trebuie să fie cât mai artistic, cât mai plutitor, să lase loc tuturor posibilităţilor. Dacă ar vedea de la bun început în mine un amăgitor, s-ar înşela, pentru că nu sunt un amăgitor în sensul obişnuit al cuvântului; dacă ar vedea însă în mine un îndrăgostit fidel, s-ar înşela de asemenea. E important ca sufletul ei să rămână cât mai nedeterminat cu putinţă în timpul întregii scene. Sufletul unei fete e profetic în astfel de momente, ca sufletul unui muribund. Acest fapt trebuie împiedicat. Încântătoarea mea Cordelia, te voi lipsi în felul ăsta

de ceva frumos, dar n-am încotro, şi te voi despăgubi, în schimb, cum pot mai bine. Întregul episod trebuie să pară cât mai neînsemnat, pentru ca după ce va fi zis „da“ să nu poată spune nimic despre ce s-ar ascunde eventual într-o astfel de relaţie. Tocmai această infinitate de posibilităţi e interesantul. Dacă ar fi în stare să prevadă ceva, ar însemna că am făcut o greşeală şi întreaga relaţie şi-ar pierde din importanţă. Nu-i de imaginat că ar putea spune „da“ din iubire faţă de mine, pentru că nu mă iubeşte defel. Cel mai bine ar fi să transform logodna dintr-o acţiune într-o întâmplare, din ceva făptuit de ea în ceva ce se petrece cu ea şi despre care să spună: „Dumnezeu ştie cum de s-a întâmplat!“

31 iulie

Azi am scris o scrisoare de dragoste în numele altcuiva. Aşa ceva îmi face întotdeauna mare plăcere. În primul rând pentru că e destul de interesantă o implicare atât de vie într-o anumită situaţie, dar cât se poate de comodă. Îmi umplu pipa, ascult relatarea, mi se arată scrisorile respectivei fete. E pentru mine important să studiez în ce fel scrie o fată. Individul e îndrăgostit lulea, citeşte scrisorile ei cu voce tare, fiind întrerupt de comentariile mele laconice: „Nu scrie rău, are sentiment, gust, e prudentă, desigur a mai iubit înainte etc.“ În al doilea rând, fac o faptă bună; ajut o pereche de tineri să se unească. În plus, mă achit; pentru fiecare pereche fericită îmi aleg o victimă; fac două persoane fericite şi cel mult una nefericită. Sunt cinstit şi de încredere, n-am înşelat niciodată pe cineva care m-a luat drept confident. Ceva glumă încape întotdeauna şi pentru mine, în fond acestea sunt venituri legale. Şi de ce mi se acordă atâta încredere? Pentru că ştiu latină şi îmi văd de studii şi pentru că păstrez întotdeauna micile mele istorii pentru mine. Nu merit oare această încredere? Doar nu abuzez niciodată.

2 august

A sosit clipa. O văzusem în treacăt pe mătuşă pe stradă, ştiam aşadar că nu e acasă. Edvard plecase la vamă. Era deci destul de probabil că o voi găsi pe Cordelia singură acasă. Aşa a şi fost. Stătea la masa de cusut şi lucra. Foarte rar se întâmplase să fac o vizită dimineaţa, astfel că a fost puţin tulburată să mă vadă. Situaţia era cât pe ce să devină prea emoţionantă. Nu din vina ei, pentru că şi-a regăsit calmul destul de repede,

ci dintr-a mea, pentru că m-a impresionat neobişnuit de tare, în ciuda platoşei mele. Era frumoasă în rochia simplă de casă din creton cu dungi albastre, cu un trandafir proaspăt la piept – un trandafir proaspăt cules? Nu, fata însăşi era ca o floare abia culeasă, atât de proaspătă, abia deschisă; şi cine ştie, de fapt, unde îşi petrece noaptea o fată, cred că în ţara iluziilor, dar se întoarce de acolo în fiecare dimineaţă; de aici tinereasca ei frăgezime. Arăta atât de tânără şi totodată atât de perfectă, de parcă natura i-ar fi dat abia atunci drumul din mână, asemenea unei mame tandre şi bogate. Mi se părea că sunt martor la scena de despărţire, vedeam cum acea mamă iubitoare o mai îmbrăţişează o dată şi o auzeam spunând: „Pleacă acum în lume, copila mea, am făcut totul pentru tine, ia acest sărut ca o pecete pe buzele tale, e o pecete care păzeşte templul şi nimeni n-o poate rupe dacă tu nu vrei; dar când vine cel potrivit o să înţelegi.“

Şi a sărutat-o pe buze cu un sărut care nu ia nimic, nu ca sărutările omeneşti; un sărut divin ce dă totul, dă fetei puterea sărutului. Minunată natură, cât eşti de profundă şi de misterioasă, îi dai omului cuvântul şi fetei, elocinţa sărutului! Avea pe buze acest sărut şi despărţirea pe frunte şi salutul bucuros în priviri; iată de ce arăta atât de familiară, pentru că era copilul casei, şi totuşi atât de străină, pentru că nu cunoştea lumea, ci doar iubitoarea mamă care veghea nevăzută asupra ei. Era cu adevărat frumoasă, tânără ca un copil şi totuşi purtând podoaba nobilei demnităţi feciorelnice care inspiră respect. – Dar în curând am fost din nou lipsit de pasiune şi plin de o solemnitate stupidă, aşa cum se cade când vrei să faci să se întâmple ceva important într-un mod în care lucrurile să nu aibă nici o importanţă. După câteva observaţii generale, m-am apropiat ceva mai mult de ea şi am dat glas cererii mele. Un om care vorbeşte ca din carte e deosebit de plictisitor, totuşi uneori e foarte potrivit să vorbeşti astfel. Cartea are strania însuşire de a putea fi interpretată în orice fel. Această însuşire o dobândeşte şi vorbirea, când vorbeşti ca din carte. Am rămas sobru, folosind obişnuitele formule. Aşa cum mă aşteptasem, a fost surprinsă, lucru de netăgăduit. E dificil să-mi explic felul în care arăta. Avea o înfăţişare foarte complexă, asemenea comentariului încă nepublicat – dar anunţat – la cartea mea, un comentariu care cuprindea posibilitatea oricărei interpretări. Un cuvânt şi ar fi râs de mine, un cuvânt şi ar fi fost mişcată, un cuvânt şi m-ar fi evitat; dar de pe buzele mele n-a pornit nici un cuvânt, am rămas la solemnitatea stupidă şi m-am ţinut cu strictețe de ritual. – „Mă cunoaşte de

atât de puțină vreme“, Dumnezeule, astfel de dificultăți nu întâlneşti decât pe drumul îngust al logodnei, nu pe cărările cu flori ale iubirii.

Ciudat lucru! Când reflectasem la toată povestea în zilele precedente, fusesem suficient de curajos şi sigur că îmi va răspunde „da“ în clipa surprizei. Aici se vede la ce slujesc toate pregătirile, povestea n-a dus la acest rezultat, pentru că nu mi-a zis nici „da“, nici „nu“, ci m-a trimis la mătuşă. Ar fi trebuit să prevăd asta. Dar am cu adevărat norocul de partea mea, pentru că acest rezultat e şi mai bun.

Mătuşa îşi dă asentimentul, nu m-am îndoit nici o clipă de asta. Cordelia îi urmează sfatul. Cât despre logodna mea, nu pot să mă laud că e poetică, fiindcă e în toate privințele cât se poate de filistină şi de mic-burgheză. Fata nu ştie dacă să zică „da“ sau „nu“, mătuşa spune „da“, fata la fel, eu iau fata, fata mă ia pe mine – şi astfel începe povestea.

3 august

Iată-mă, aşadar, logodit; Cordelia, la fel, şi asta e cam tot ce ştie ea despre acest lucru. Dacă ar avea o prietenă căreia să-i vorbească deschis, probabil i-ar spune: „Nu înțeleg deloc ce înseamnă asta; e ceva care mă atrage la el, dar nu ştiu ce, are o stranie putere asupra mea, însă nu-l iubesc şi poate nu voi ajunge niciodată la iubire; dar aş putea foarte bine suporta să trăiesc cu el şi aş putea, de aceea, să devin destul de fericită cu el, pentru că desigur nu va cere prea mult atâta timp cât am răbdare să-l suport.“ Draga mea Cordelia! Poate va cere mai mult şi în schimb va cere mai puțină răbdare din partea ta. –

Dintre toate lucrurile ridicole, o logodnă e cea mai ridicolă. Căsătoria are totuşi un sens, chiar dacă nu-mi convine. Logodna e o invenție pur omenească şi nu face deloc cinste inventatorului ei. Nu e nici una, nici alta şi se raportează la iubire cam cum se raportează bentița caschetei portarului la roba profesorului.[xcv] Acum sunt membrul acestei onorabile confrerii. Nu e un lucru lipsit de importanță, pentru că, după cum spune Trop[xcvi], mai întâi trebuie să fii tu însuți artist ca să ai dreptul să judeci artiştii. Şi nu e oare logodnicul un fel de artist de circ din Dyrehaugs Bakken[xcvii]?

Edvard şi-a ieşit din minți de supărare. Şi-a lăsat barba să crească, a pus în cui costumul negru, ceea ce vrea să însemne mult. Ar fi dorit să meargă

la Cordelia şi să-i vorbească despre viclenia mea. Ce posibilă scenă cutremurătoare: Edvard nebărbierit, îmbrăcat neglijent, vorbind cu glas tare Cordeliei. Numai să nu mă dea la o parte cu barba lui cea lungă! Zadarnic încerc să-l liniştesc, explicând că mătuşa a pus la cale partida, că poate Cordelia mai nutreşte încă unele sentimente pentru el şi că aş fi dispus să-i las cale liberă, dacă el crede că poate să o câştige. O clipă ezită – dacă n-ar trebui să-şi tundă barba în alt fel şi să-şi cumpere un nou costum negru –, apoi, în clipa următoare, mă ocărăşte. Fac tot ce pot pentru a rămâne în termeni buni cu el; oricât mi-ar purta pică, sunt sigur că nu va face nici un pas fără a se sfătui mai întâi cu mine; nu uită cât folos a avut de pe urma mea ca mentor. Şi de ce să-i smulg ultima speranţă, de ce să rup relaţiile cu el? E un om bun – şi cine ştie ce se poate întâmpla în timp.

Ceea ce am acum de făcut e, pe de-o parte, să aranjez totul astfel încât să fie ruptă logodna, asigurându-mi o relaţie cât mai frumoasă şi mai plină de semnificaţie cu Cordelia, iar pe de alta, să folosesc timpul cât mai bine pentru a mă bucura de tot farmecul şi toată drăgălăşenia cu care natura a înzestrat-o atât de bogat; să mă bucur de ele, dar cu măsura şi circumspecţia care împiedică orice acţiune prematură. Când voi fi dus lucrurile până într-acolo încât să înveţe ce înseamnă să iubeşti şi ce înseamnă să mă iubeşti pe mine, logodna se va sparge asemenea unei forme imperfecte; ea îmi va aparţine. Alţii se logodesc când au ajuns în acest punct şi au bune perspective către o căsnicie în veci plictisitoare. N-au decât!

Toate se află încă *in statu quo*; dar cu greu ar putea fi vreun logodnic mai fericit ca mine, sau vreun avar mai bucuros că a găsit un ban de aur. Sunt îmbătat de gândul că ea e în puterea mea. O feminitate pură, nevinovată, străvezie ca marea şi la fel de adâncă, fără să ştie ce e iubirea! Va învăţa acum ce forţă e aceasta. Ca o fiică de rege ridicată din ţărână şi urcată pe tronul strămoşesc, urmează şi ea să fie instalată în regatul care i se cuvine. Acest lucru va să se întâmple prin mine şi, învăţând să iubească, învaţă să mă iubească pe mine. Dezvoltând regula, se desfăşoară succesiv paradigma, iar această paradigmă sunt eu. Simţindu-şi întreaga importanţă în iubire, se foloseşte de ea pentru a mă iubi şi, când începe să presimtă că a învăţat acest lucru de la mine, mă iubeşte de două ori mai mult. Gândul la bucuria mea mă copleşeşte într-atât, că aproape îmi pierd cumpătul.

Sufletul ei nu a ajuns superficial, nu a fost slăbit de emoțiile nedefinite ale dragostei, care fac adesea ca multe fete să nu ajungă niciodată să iubească, vreau să spun să iubească hotărât, energic, total. Au în conştiinţă o imagine nedefinită, cețoasă, care ar trebui să fie un ideal după care să fie măsurat obiectul real. Din astfel de jumătăţi de măsură iese ceva cu care poți să-ți croieşti frumos, creştineşte, calea prin lume. – Pe măsură ce dragostea se trezeşte în sufletul ei, o întrevăd şi ascult toate ascunsele voci ale iubirii. Mă asigur de modul în care s-a alcătuit şi mă formez şi eu într-un mod asemănător; aşa cum am fost deja primit în mod nemijlocit în istoria pe care iubirea o parcurge în inima ei, la fel o întâmpin la rândul meu din afară, cât mai înşelător cu putință. Numai o fată iubeşte o singură dată.

Iată-mă în stăpânirea legitimă a Cordeliei, având asentimentul şi binecuvântarea mătuşii, precum şi felicitările prietenilor şi rudelor; numai să țină! Acum au trecut, aşadar, dificultăţile războiului şi încep binecuvântările păcii. Ce prostii! Ca şi cum binecuvântarea mătuşii ori felicitările prietenilor ar putea să mă pună, în sens mai profund, în posesia Cordeliei; ca şi cum iubirea ar avea o astfel de opoziție, între vremea războiului şi cea a păcii, şi nu s-ar manifesta în întreaga ei existență prin luptă, chiar dacă armele sunt diferite. Diferența e, de fapt, între a te lupta *cominus*[xcviii] sau *eminus*[xcix]. Cu cât s-a luptat mai mult *eminus* într-o relaţie de iubire, cu atât e mai trist, pentru că hărțuiala devine tot mai neînsemnată. Din hărțuială fac parte strângerea de mână, o atingere cu piciorul, lucru pe care Ovidiu[c] îl recomandă la fel de mult pe cât îl şi condamnă, furios şi cu gelozie profundă, ca să nu mai vorbim de sărutări şi îmbrățişări. Cel care luptă *eminus* nu se poate îndeobşte încrede decât în ochi, şi totuşi, dacă e stăpân pe arta sa, va şti să folosească această armă cu atâta virtuozitate, încât va avea aproape acelaşi rezultat. Îşi va lăsa ochii să zăbovească asupra unei fete cu tandrețe trecătoare, încât să pară că o atinge cu privirea doar întâmplător; va fi în stare să o prindă atât de puternic cu privirea, de parcă ar ține-o strâns în brațe. Însă ar fi întotdeauna o greşeală sau o nefericire să fii nevoit să lupți prea multă vreme *eminus*, pentru că o asemenea luptă e întotdeauna o desemnare, nu o desfătare. Abia când lupți *cominus* totul îşi dobândeşte adevărata semnificație. Când nu mai există luptă în iubire, aceasta a încetat să mai fie iubire. Eu n-am luptat până acum aproape deloc

*eminus*, de aceea nu-mi scot la iveală armele la sfârşit, ci la început. Mă aflu în stăpânirea ei, e adevărat, însă în sens juridic şi mic-burghez; dar de aici eu unul nu conchid nimic, având reprezentări mult mai pure în această privinţă. E logodită cu mine, ce-i drept, dar, dacă aş vrea să conchid de aici că mă iubeşte, ar însemna să mă amăgesc, pentru că nu iubeşte defel. Sunt în posesia ei legitimă şi totuşi nu în posesia ei, aşa cum pot fi în posesia unei fete fără să fiu în posesia ei legitimă.

*Auf heimlich erröthnder Wange*
*Leuchtet des Herzens Glühen.*[ci]

Stă pe sofa, lângă măsuţa de ceai, iar eu pe un scaun lângă ea. Această aşezare e foarte apropiată şi totuşi are o distincţie care îndepărtează. Poziţia are întotdeauna o mare importanţă, vreau să spun pentru cel care are ochi să observe acest lucru. Iubirea are multe poziţii, aceasta e prima. Cât de regeşte a înzestrat-o natura pe această fată. Formele ei pure şi dulci, profunda ei nevinovăţie şi feminitate, ochii limpezi – totul mă îmbată. –

O salutasem. Îmi venise în întâmpinare bucuroasă ca de obicei, dar puţin încurcată, puţin nesigură, doar logodna trebuie să schimbe întru câtva relaţia noastră; însă ea nu ştie în ce fel. M-a luat de mână, dar fără să zâmbească, aşa cum făcea de obicei. I-am răspuns la acest salut cu o strângere uşoară de mână, aproape de neobservat; am fost blând şi prietenos, dar fără să fiu erotic. –

Stă pe sofa, lângă măsuţa de ceai, iar eu pe un scaun lângă ea. O solemnitate limpezitoare planează asupra întregii situaţii, ca o uşoară lumină a dimineţii. E tăcută, nimic nu întrerupe tăcerea. Ochii mi-alunecă blând asupra ei, fără dorinţă; aşa ceva ar fi într-adevăr o obrăznicie; o fină roşeaţă, trecătoare ca un nor deasupra lanului, o copleşeşte, intensificându-se şi slăbind. Ce înseamnă această roşeaţă? E iubire, e dor, speranţă, frică, pentru că roşul e culoarea inimii? Nicidecum. Se miră, e uimită – nu de mine, acest lucru i-ar oferi prea puţin, nu se miră nici de ea însăşi, ci se miră în sine; se transformă în sine. Acest moment cere linişte, de aceea nu trebuie tulburat de nici o reflecţie şi nici întrerupt de vuietul pasiunilor. E ca şi cum n-aş fi de faţă, şi totuşi prezenţa mea e condiţia acestei mirări contemplative a fetei. Firea mea e în armonie cu a ei. Într-o astfel de stare, o fată e adorată, te închini la ea în tăcere ca la unele zeităţi.

E un noroc că am casa unchiului meu. Dacă aş vrea să fac un tânăr să se lase de tutun, l-aş duce într-unul din fumoarele de la Regensen[cii]; dacă vreau să-i tai unei tinere cheful de logodnă, ajunge s-o aduc aici. Aşa cum la casa de întrunire a breslei croitorilor vin numai croitori, aici vin numai logodnici. E cumplit să nimereşti într-o asemenea companie, de aceea nu-i port Cordeliei pică pentru faptul că devine nerăbdătoare. Când ne adunăm *en masse*, mi se pare că suntem vreo zece perechi, fără a pune la socoteală batalioanele anexate care vin în capitală la marile sărbători. Aici noi, logodnicii, putem savura bucuriile logodnei. Mă întâlnesc cu Cordelia în acest loc alarmant pentru a o dezgusta de pipăielile amorezate şi de atâtea alte stângăcii ale meşteşugarilor îndrăgostiţi[ciii]. Se aud mereu, toată seara, nişte zgomote de parcă ar umbla unul cu o plesnitoare de muşte – sunt sărutările îndrăgostiților. Toată lumea se comportă în casa aceasta cu o adorabilă lipsă de jenă; nu mai caută nimeni colțurile, nu! se stă la o mare masă rotundă. Mă prefac şi eu că o tratez pe Cordelia în acelaşi fel. Până la urmă, trebuie să fac eforturi mari pentru asta. Ar fi de-a dreptul revoltător dacă mi-aş îngădui să-i jignesc profunda feminitate în felul acesta. Mi-aş face reproşuri mai mari chiar decât înşelând-o. În general, pot să asigur orice fată care ar vrea să mi se încredințeze că va beneficia de un tratament perfect estetic; doar că o să sfârşească prin a fi înşelată; dar şi asta face parte din estetica mea, pentru că ori fata înşală bărbatul, ori bărbatul fata. Ar fi destul de interesant dacă s-ar putea găsi vreo mârțoagă literară care să cerceteze modul în care sfârşesc lucrurile, spre a număra poveşti, legende, cântece populare, mitologii şi a vedea dacă infidelitatea e mai frecventă la fete decât la bărbați.

Nu regret timpul pe care l-am irosit cu Cordelia, deşi irosesc mult timp. Orice întâlnire cere adesea lungi pregătiri. Trăiesc împreună cu ea devenirea iubirii ei. Sunt de față, aproape invizibil, chiar şi când sunt vizibil, şi stau alături de ea. Mă raportez la Cordelia ca într-un dans între doi parteneri, dar care e dansat doar de o singură persoană. Cel de al doilea dansator sunt eu, dar invizibil. Se mişcă precum în vis şi totuşi dansează cu o a doua persoană, iar aceasta sunt eu, nevăzut când sunt de față şi văzut când nu sunt de față. Mişcările cer un partener de dans; ea se apleacă spre el, îi dă mâna, se retrage, se apropie din nou. Iau mâna ei, îi completez gândul care însă e, în sine, complet. Se mişcă pe melodia proprie sufletului

ei, eu nu sunt decât pretextul acestor mişcări. Nu sunt erotic, asta n-ar face decât s-o trezească; sunt mlădios, suplu, impersonal, aproape ca o stare de spirit.

Despre ce vorbesc în general logodnicii? Din câte ştiu, sunt foarte ocupaţi să pătrundă în contextul plicticos al familiei celuilalt. Nu-i de mirare că erotismul dispare. Dacă nu ştii să transformi iubirea în absolut, în comparaţie cu care orice altă istorie dispare, mai bine nu te hazardezi niciodată să iubeşti, chiar dacă te căsătoreşti de zece ori. Faptul că am o mătuşă pe care o cheamă Mariane, un unchi pe care îl cheamă Christopher, un tată care e maior etc. etc., toate aceste chestiuni publice sunt nepotrivite pentru misteriile iubirii. Da, până şi propria viaţă trecută nu înseamnă nimic. O fată n-are, în general, mare lucru de povestit în această privinţă; dacă are, merită probabil efortul de a o asculta, dar în general nu şi cel de a o iubi. În ce mă priveşte, nu caut istorii, întrucât am avut parte de suficiente; caut nemijlocirea. Veşnicia iubirii constă în faptul că indivizii se nasc unul pentru altul abia în clipa acesteia.

Trebuie totuşi să-i inspir oarecare încredere, sau mai bine zis să-i îndepărtez o îndoială. Nu mă număr printre îndrăgostiţii care se îndrăgostesc din respect, se căsătoresc din respect, fac copii din respect, dar ştiu foarte bine că iubirea cere de la obiectul ei, mai ales când pasiunea încă n-a fost pusă în mişcare, să nu încalce morala prin estetică. În această privinţă, iubirea are propria ei dialectică. Astfel, deşi relaţia mea cu Edvard e mai reprobabilă din punct de vedere moral decât comportamentul meu faţă de mătuşă, mi-ar fi mult mai uşor să-l justific pe primul decât pe al doilea faţă de Cordelia. Chiar dacă ea n-a zis nimic, am considerat că e cel mai bine să-i explic de ce era necesar să mă comport astfel. Prudenţa cu care m-am purtat o măguleşte, taina cu care am învăluit totul îi captează atenţia. Ar putea, ce-i drept, să pară că am făcut aici deja dovada solidei mele educaţii erotice şi că aş intra în contradicţie cu mine însumi dacă, mai târziu, aş fi nevoit să-i mărturisesc că n-am mai iubit niciodată, dar nu contează. Nu mă tem de autocontraziceri atâta timp cât ea nu observă, iar eu îmi ating ţinta. Lasă-i pe învăţaţii pricepuţi la dispute să-şi facă un titlu de glorie din a evita orice contradicţie; viaţa unei fete e prea bogată pentru a nu conţine contradicţii şi a nu face astfel necesare contradicţiile.

E mândră şi în acelaşi timp n-are o reprezentare propriu-zisă despre erotism. În timp ce în domeniul spiritual face, într-o anumită măsură, o plecăciune înaintea mea, e de presupus totuşi că, atunci când erotismul începe să se manifeste, i-ar putea trece prin minte să mi se opună din mândrie. Din câte pot să observ, nu ştie care e adevărata însemnătate a femeii. De aceea a fost uşor să-i stârnesc mândria împotriva lui Edvard. Această mândrie era însă cu totul excentrică, deoarece nu avea nici o reprezentare despre dragoste. Dacă va dobândi o astfel de reprezentare, va dobândi şi adevărata ei mândrie, dar ar putea să se adauge la ea un rest din vechea mândrie excentrică. Probabil că atunci mi s-ar opune. Cu toate că n-ar regreta asentimentul pentru logodnă, ar vedea lesne că a fost o achiziţie uşoară pentru mine şi că felul în care s-a comportat la început n-a fost cel mai potrivit. Dacă îşi dă seama de acest lucru, va avea curajul să mă înfrunte. Aşa şi trebuie. Astfel pot vedea ce profund emoţionată e.

* * *

Într-adevăr, încă din josul străzii zăresc căpşorul drăgălaş şi buclat care se iţeşte pe fereastră aplecându-se cât mai mult cu putinţă. E a treia zi în care observ acest lucru… Cu siguranţă că o tânără nu stă degeaba la fereastră şi are probabil motive întemeiate… Pentru numele cerului, nu ieşiţi atât de tare pe geam, fac prinsoare că staţi pe stinghia scaunului, pot deduce aceasta din poziţia dumneavoastră. Gândiţi-vă ce îngrozitor ar fi dacă aţi cădea nu în capul meu, pentru că eu mă ţin până una-alta în afara acestei poveşti, ci în capul lui, pentru că desigur trebuie să existe un el… Dar ce văd, în depărtare se iveşte prietenul meu, licenţiatul Hansen, mergând pe mijlocul străzii. Felul lui de a păşi are ceva neobişnuit, vine cu un mijloc de locomoţie ieşit din comun, dacă nu mă-nşală ochii, vine pe aripile dorului. Oare vizitează această casă şi eu să nu ştiu?… Frumoasa mea domnişoară, aţi dispărut; pot să-mi imaginez că aţi dispărut spre a deschide uşa, în întâmpinarea lui… Veniţi înapoi, n-are deloc de gând să intre în această casă… Cum, vreţi să spuneţi că ştiţi mai bine? Pot să vă asigur că aşa stau lucrurile, chiar el mi-a spus… Dacă trăsura care tocmai a trecut pe lângă noi n-ar fi făcut atâta zgomot, aţi fi putut să-l auziţi chiar dumneavoastră. L-am întrebat cu totul *en passant*: „Intri cumva aici?“ Mi-a răspuns pe şleau: „Nu…“ Acum puteţi să vă luaţi adio, pentru că licenţiatul şi cu mine mergem la plimbare. E încurcat, iar cei încurcaţi sunt de felul lor

vorbăreți. Acum voi vorbi cu el despre parohia pentru care a făcut cerere… Rămâi cu bine, frumoasa mea domnişoară, o luăm acum spre vamă. Când vom ajunge acolo, îi voi spune: „Cum naiba de m-ai abătut din drum, voiam să merg pe Vestergade.“

Iată că suntem din nou aici… Câtă fidelitate, încă mai stă la fereastră. O astfel de fată poate să facă un bărbat fericit… Şi de ce fac toate astea, mă întrebați. Pentru că sunt un om josnic, care se bucură să-i necăjească pe alții? Nicidecum. O fac din grijă pentru dumneavoastră, amabila mea domnişoară. Asta în primul rând. L-ați aşteptat pe licențiat, v-a fost dor de el, iar când va veni o să vă pară de două ori mai frumos. În al doilea rând, când licențiatul va intra pe uşă, va spune: „Era cât pe ce să fim dați de gol. Afurisitul acela stătea în uşă taman când voiam să te vizitez. Dar am fost deştept, l-am antrenat într-o lungă trăncăneală despre parohia pentru care am făcut cerere şi, din una în alta, l-am dus până la vamă; te asigur că n-a observat nimic.“ Şi ce se va întâmpla atunci? Veți ține şi mai mult decât înainte la licențiat, pentru că întotdeauna ați crezut că are un mod excelent de a gândi, dar că ar fi atât de deştept… Ei bine, acum vedeți chiar dumneavoastră… Şi mie trebuie să-mi mulțumiți pentru asta.

Dar acum îmi dau seama de ceva. Logodna dumneavoastră încă n-a fost declarată, altfel aş fi ştiut. Fata e drăgălaşă, plăcută la-nfățişare, dar e tânără. Poate că modul ei de a înțelege lucrurile nu e încă destul de copt. N-ar fi oare de închipuit că ar putea face un pas atât de grav cu uşurătate? Faptul trebuie împiedicat; trebuie să vorbesc cu ea. I-o datorez, pentru că e într-adevăr o fată foarte drăguță. I-o datorez licențiatului, pentru că e prietenul meu, şi în această măsură, i-o datorez şi ei, pentru că e logodnica prietenului meu. I-o datorez familiei, fiind vorba desigur despre o familie foarte respectabilă. I-o datorez întregii omeniri, întrucât e o faptă bună. Întregului neam omenesc! Ce gând măreț, ce întreprindere sublimă să acționezi în numele întregului neam omenesc, să ai o astfel de împuternicire generală!

Dar să mergem la Cordelia. Am întotdeauna nevoie de stări sufleteşti, iar frumosul dor al fetei m-a emoționat cu adevărat.

* * *

Acum începe, aşadar, primul război cu Cordelia, în care eu bat în retragere şi astfel o învăț să învingă urmărindu-mă. Mă retrag mereu în

această mişcare înapoi, o învăţ să cunoască prin mine toate forţele iubirii, gândurile ei neliniştite, pasiunea, dorul, speranţa şi aşteptarea nerăbdătoare. În timp ce mă prezint astfel în faţa ei, toate acestea se dezvoltă în ea pe măsură. O conduc într-un marş triumfal, iar eu sunt deopotrivă cel care laudă ditirambic victoria ei prin cântec şi cel ce-i arată calea. Va prinde curaj să creadă-n iubire când spune că e o forţă eternă, dacă vede domnia ei asupra mea şi îmi vede mişcările. Mă va crede, pe de-o parte pentru că mă bazez pe arta mea, pe de alta, pentru că există adevăr la temelia faptelor mele. Dacă lucrurile n-ar sta aşa, nu m-ar crede. La fiecare mişcare a mea e din ce în ce mai puternică; iubirea se trezeşte în sufletul ei; e învestită în importanţa ei de femeie. – Încă n-am făcut ceea ce, în sens mic-burghez, se numeşte a-i cere mâna; o fac acum, o eliberez[civ], doar astfel o voi iubi. Nu trebuie să bănuiască faptul că-mi datorează acest lucru, pentru că şi-ar pierde încrederea-n sine. Când se simte liberă, atât de liberă încât aproape e ispitită să rupă logodna, începe a doua luptă. Acum are forţă şi patimă, iar pentru mine lupta contează, oricare ar fi pe moment consecinţele. Dacă mândria ei se amplifică, dacă o rupe cu mine, foarte bine! E liberă să o facă. Dar mie tot îmi va aparţine. Ar fi o prostie s-o pună în lanţuri logodna, eu vreau s-o am liberă. N-are decât să mă părăsească, cea de-a doua luptă tot va începe, iar în această a doua luptă voi învinge la fel de sigur pe cât e de sigur că victoria ei în prima luptă a fost o amăgire. Cu cât mai deplină îi e forţa, cu atât mai interesant pentru mine. Primul război a fost de eliberare, un joc; al doilea însă e de cucerire, pe viaţă şi pe moarte.

O iubesc oare pe Cordelia? Da! Cu adevărat? Da! Cu credinţă? Da! – în sens estetic, şi asta înseamnă ceva. La ce i-ar sluji acestei fete să cadă în mâinile unui soţ nătărău şi fidel? Ce s-ar alege de ea? Nimic. Se spune că trebuie să ai mai mult decât cinste pentru a reuşi în lume; eu spun că trebuie să ai mai mult decât cinste pentru a iubi asemenea fată. Şi acest ceva stă-n puterile mele: înşelăciunea. Totuşi o iubesc cu credinţă. Sever şi cumpătat, mă autosupraveghez ca tot ce se ascunde în ea, toată bogata ei natură divină să se împlinească. Sunt unul dintre puţinii care poate determina acest lucru, ea e una dintre puţinele potrivite pentru asta; nu suntem deci făcuţi unul pentru altul?

Păcătuiesc oare pentru că, în loc să mă uit la preot, îmi aţintesc ochii

asupra frumoasei batiste brodate pe care o ţineţi în mână? Sau e păcatul dumneavoastră, pentru că o ţineţi astfel? În colţ e un nume… Charlotte Hahn… De-a dreptul seducător să afli atât de întâmplător numele unei doamne. Ca şi cum un duh slujitor mi-ar face în secret cunoştinţă cu dumneavoastră… Sau poate că batista nu s-a împăturit din întâmplare astfel încât să pot zări numele? Sunteţi emoţionată, vă ştergeţi o lacrimă… batista atârnă desfăcută… Vi se pare bătător la ochi faptul că mă uit la dumneavoastră, şi nu la preot. Observaţi batista, vă daţi seama că ea v-a trădat numele… Însă e nevinovat să poţi vedea numele unei fete… De ce loviţi batista, de ce o strângeţi? De ce vă înfuriaţi pe ea? Şi pe mine, de ce? Auziţi ce spune preotul: „Să nu duci pe altul în ispită; cel care o face fără voia lui are şi el o răspundere, e şi el vinovat faţă de celălalt, şi această vină nu poate fi plătită decât printr-o mare bunăvoinţă.“ … Acum a spus „amin“; în afara bisericii veţi putea lăsa batista să fluture-n vânt… sau vă temeţi cumva de mine? Dar ce-am făcut? Am făcut mai mult decât puteţi ierta, mai mult decât îndrăzniţi să vă amintiţi – spre-a ierta?

E nevoie de o dublă manevră în relaţia cu Cordelia. Dacă aş vrea doar să mă tot retrag, pentru ca ea să aibă supremaţia, ar fi posibil ca erotismul ei să devină prea inconsistent, prea diluat pentru ca profunda ei feminitate să se poată ipostazia. Când va începe a doua luptă, ea nu va mai fi în stare să se împotrivească. Dacă e în adormire până la victorie, trebuie şi asta; însă, pe de altă parte, trebuie să fie mereu trează. Când vine clipa în care i se pare că-i va fi răpită victoria, să ştie cum să şi-o păstreze. În această frământare se coace feminitatea ei. Aş putea folosi conversaţia pentru a o înflăcăra şi scrisorile pentru a o domoli, sau invers. Ultimul caz ar fi preferabil din toate punctele de vedere. Atunci mă voi bucura de clipele-i cele mai intense. După ce va primi o epistolă şi dulcea-i otravă îi va trece în sânge, un singur cuvânt va fi de ajuns pentru a dezlănţui dragostea. În clipa următoare însă, ironia şi răceala o vor face să se îndoiască, însă nu până într-atât încât să nu-şi simtă constant victoria, să n-o simtă şi mai aproape odată cu primirea următoarei epistole. Însă ironia nu poate fi bine utilizată în scrisori, existând primejdia să nu fie înţeleasă. Iar într-o conversaţie, visătoria nu poate fi folosită decât prin străfulgerări. Prezenţa mea în carne şi oase va împiedica extazul. Însă dacă sunt prezent prin scrisoare mă poate suporta uşor, confundându-mă, într-o anumită măsură, cu fiinţa mai

universală care-i locuieşte iubirea. Într-o scrisoare poţi să te desfăşori mai lesne; într-o scrisoare pot să mă arunc superlativ la picioarele ei etc., pot spune lucruri pe care le-ar considera bălmăjeli dacă i-aş vorbi în persoană, risipindu-i iluzia. Contrastul acestor manevre va scoate la iveală iubirea ei, dezvoltând-o, întărind-o şi consolidând-o, într-un cuvânt, ispitind-o.

Totuşi, aceste scrisori nu trebuie să capete prea repede un colorit erotic puternic. La început e mai bine să poarte pecetea universalului, să conţină doar vreo aluzie şi să risipească vreo îndoială. Din când în când, să vorbească despre avantajul logodnei de a-i ţine pe oameni departe cu mistificări. Nu vor lipsi nici prilejurile de-a atrage atenţia asupra dezavantajelor ei. Casa unchiului meu e o caricatură pe care o pot da în permanenţă drept pildă. Cordelia nu-şi poate vădi erotismul profund fără ajutorul meu. Dacă i-l voi refuza, dacă voi lăsa această caricatură greşită să o chinuiască, va ajunge curând să se plictisească de a fi logodită, fără ca totuşi să poată spune că eu sunt cel care a provocat asta.

O mică epistolă îi va da astăzi un semn despre starea ei lăuntrică, întrucât îmi va descrie propria stare sufletească. Aceasta e metoda potrivită; şi metodă am! V-o datorez vouă, fetişcanelor pe care v-am iubit. Vouă vă datorez faptul că sufletul mi-e astfel înstrunat încât pot fi cel care vreau să fiu pentru Cordelia. Vă port recunoştinţă, vouă vi se cuvin onorurile, fiindcă voi recunoaşte mereu că o tânără e o profesoară înnăscută de la care poţi învăţa, dacă nu altceva, măcar s-o înşeli; aşa ceva se învaţă cel mai bine chiar de la fete; oricât aş înainta în vârstă, nu voi uita niciodată că omul sfârşeşte abia când ajunge atât de bătrân, încât să nu mai aibă nimic de învăţat de la o copilă.

* * *

Cordelia mea!

Spui că nu m-ai imaginat astfel, dar nici eu nu mi-am închipuit că aş putea deveni astfel. Oare schimbarea e-n tine? Fiindcă ar fi posibil să mă fi schimbat nu eu, ci ochii cu care tu mă priveşti; sau totuşi schimbarea e-n mine? Da, fiindcă te iubesc; te-ai schimbat şi tu, fiindcă eşti cea iubită de mine. Am contemplat totul în lumina rece, calmă a raţiunii, mândru şi neclintit; nimic nu mă primejduia, şi dacă un duh ar fi bătut la poarta mea, aş fi luat liniştit sfeşnicul[cv] spre a o deszăvorî. Dar iată că nu fantomelor a trebuit să le deschid, nu formelor palide, fără vlagă, ci ţi-am deschis ţie,

Cordelia; mi-au ieşit în cale viaţa, tinereţea, sănătatea şi frumuseţea. Braţul îmi tremură, nu pot ţine bine sfeşnicul, mă retrag înaintea ta, dar nu pot să nu-mi aţintesc ochiul asupra-ţi, dorindu-mi să port cu calm lumina. M-am schimbat; dar pentru ce, cum şi în ce constă această schimbare? Nu ştiu, n-am o definiţie mai potrivită, nici un predicat mai bogat decât acesta pe care-l rostesc când spun infinit de misterios despre mine însumi: am fost schimbat.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Iubirii îi place secretul – logodna dă totul pe faţă; iubirea ţine la nerostire – logodna e o mărturisire; ea îndrăgeşte şoapta – logodna e strigare cu mare glas; şi totuşi logodna, cu arta Cordeliei, va fi un mijloc care-i va înşela din plin pe duşmani. În noaptea întunecată nu e nimic mai primejdios pentru alte corăbii decât să aprinzi un felinar mai înşelător decât întunericul.

Al tău Johannes

* * *

Stă pe sofa, lângă masa de ceai, eu alături; mă ţine de braţ, capu-i împovărat de gânduri odihneşte pe umărul meu. Îmi e atât de aproape şi totuşi încă departe, se dăruieşte şi totuşi încă nu-mi aparţine. Încă opune rezistenţă; dar aceasta nu e reflectată subiectiv, e rezistenţa obişnuită a feminităţii; abandonul sub formă de rezistenţă e-n firea femeii. – Stă pe sofa lângă masa de ceai, eu alături de ea. Inima-i bate, dar fără patimă, sânul freamătă, dar fără nelinişte, îşi schimbă culoarea, dar trecerile sunt line. Oare asta-i iubirea? Nicidecum. Ea ascultă, înţelege. Ascultă vorba înaripată, o înţelege, ascultă rostirea celuilalt, o înţelege ca pe a sa proprie; ascultă gura celuilalt, dar ecoul acesteia răsună în ea; înţelege ecoul ca şi cum ar fi propria-i voce făcându-i ei şi altuia destăinuiri.

Ce fac? O înşel? Nicidecum; aşa ceva nici nu mi-ar folosi. Îi fur oare inima? Nicidecum; de altfel, prefer să văd că fata pe care o voi iubi îşi păstrează inima. Atunci ce fac? Îmi modelez inima să-i fie asemeni. Artistul îşi pictează iubita, asta e acum bucuria lui, sculptorul o modelează. La fel

fac şi eu, dar în sens spiritual. Ea nu ştie că stăpânesc un portret al ei, şi în aceasta stă-nşelăciunea mea. L-am dobândit pe ascuns şi în acest sens i-am furat inima. Cum se spune că a făcut Rebeca, i-a furat inima lui Laban când cu viclenie i-a luat idolii casei.[cvi]

Mediul şi cadrul au o mare influenţă asupra omului, sunt dintre cele care îşi pun amprenta cel mai repede şi mai profund asupra memoriei, sau mai degrabă a sufletului, fiind de aceea de neuitat. Oricât voi fi de bătrân, nu-mi va fi cu putinţă să mi-o închipui pe Cordelia în altă ambianţă decât în mica ei odaie. Când vin s-o vizitez, fata-n casă îmi deschide de obicei uşa salonului; Cordelia vine din camera ei şi, în timp ce eu închid uşa salonului spre a pătrunde în camera de zi, ea o deschide pe cealaltă, încât ochii ni se întâlnesc chiar în prag. Camera de zi e mică, plăcută, aproape un cabinet. Deşi am văzut-o din multe unghiuri, cel mai mult îmi place s-o privesc de pe sofa. Ea stă lângă mine, în faţa noastră se află o masă rotundă de ceai, pe care e întinsă o faţă de masă căzând în falduri bogate. Pe masă, o lampă în formă de floare, înălţându-se puternică şi plină să-şi poarte coroana, deasupra căreia iarăşi atârnă un văl fin tăiat de hârtie, atât de uşor, că nu poate sta nemişcat. Forma lămpii aminteşte de ţările Orientului, iar mişcările vălului, brizele blânde de-acolo. Podeaua e acoperită de un covor dintre împletitură specială de mladă[cvii], o lucrătură care-şi trădează pe dată originea străină. În unele clipe las în seama lămpii ideea conducătoare prin peisajul meu. Atunci mă văd întins lângă ea pe pământ, sub floarea lămpii. Alte dăţi, împletitura de mladă mă face să-mi închipui o corabie, cabina comandantului – atunci plutim în plin ocean. Stând departe de geam, privim drept în imensitatea orizontului, ceea ce iarăşi sporeşte iluzia. Când sunt alături de ea, totul se vădeşte ca o imagine trecând la fel de grabnic-plutitoare deasupra realităţii precum paşii morţii peste mormânt. –

Ambianţa are întotdeauna o mare importanţă, mai ales pentru amintire. Fiecare relaţie erotică poate fi astfel pusă în evidenţă, încât să-i evoci imaginea cu tot ce are ea mai frumos. Pentru ca acest lucru să reuşească, trebuie să fim atenţi la ambianţă. Dacă nu e cum ne-o dorim, poate fi adusă la ceea ce trebuie. Ambianţa aceasta se potriveşte întru totul Cordeliei şi iubirii ei. Dar ce imagine diferită-mi apare înaintea ochilor, când mă gândesc la mica mea Emilia! Şi totuşi, de ce n-ar fi fost potrivite împrejurimile? Nu-mi pot închipui unele mai potrivite, sau mai degrabă nu

vreau să mi-o amintesc pe Emilia altfel decât în odăița ei ce dădea înspre grădină. Uşile erau deschise, în fața casei o grădiniță mărginea priveliştea, obligând ochiul să se împiedice de ea, să se oprească acolo, în loc să urmeze îndrăzneț drumul de țară ce dispărea în depărtare. Emilia era minunată, dar mai nesemnificativă decât Cordelia. Ambianța era şi ea ca atare. Ochiul rămânea plecat spre pământ, nu se lansa îndrăzneț şi nerăbdător, ci odihnea pe micul tăpşan din fața casei; drumul de țară, chiar dacă se pierdea romantic în depărtare, avea mai degrabă efectul de a grăbi privirea să-l urmeze şi apoi să se întoarcă, pe aceeaşi distanță, din nou acasă. Camera era pe pământ. Împrejurimile Cordeliei n-ar trebui să aibă o grădiniță în fața casei, ci infinita îndrăzneală a orizontului. Ea n-ar trebui să fie pe pământ, ci să plutească, nu să meargă pe drum, ci să zboare, nu înainte şi înapoi, ci mereu înainte.

Când eşti tu însuți logodit, eşti admis între ceilalți logodnici, care-ți mărturisesc toate smintelile lor. Acum câteva zile, licențiatul Hansen a apărut cu drăgălaşa tânără cu care se logodise. Mi-a dezvăluit secretul că era minunată, ceea ce ştiam dinainte, că era foarte tânără, ceea ce ştiam de asemenea, că tocmai de aceea o alesese, ca s-o poată modela conform idealului care i-a plutit mereu în închipuire. Doamne sfinte, ce caraghios de licențiat – şi o fată atât de sănătoasă, înfloritoare, iubitoare de viață!

Acum am devenit un destul de vechi practician, şi totuşi nu mă apropii niciodată de o copilă altfel decât de al naturii *venerabile*[cviii], şi mai întâi învăț eu de la ea. Numai aşa pot avea o influență formatoare asupra ei, învățând-o iarăşi şi iarăşi ceea ce eu însumi am aflat de la ea.

Sufletul ei trebuie tulburat, agitat în toate direcțiile, nu pe bucățele şi în rafale, ci cu totul. Trebuie să descopere infinitul, să ştie că acesta se află cel mai aproape de om. Să învețe nu pe calea gândului, nepotrivită pentru ea, ci în fantezie, care e adevărata comunicare între noi; ceea ce înseamnă parte pentru bărbat e întregul pentru femeie. Nu pe calea anevoioasă a gândului trebuie să trudească spre infinit, femeia nefiind născută pentru muncă; ci pe drumul lesnicios al fanteziei şi al inimii. Infinitul e la fel de natural pentru o fată ca şi închipuirea că iubirea ar putea fi fericită. O fată are în jurul ei, oriîncotro s-ar întoarce, infinitul, iar trecerea spre acesta o face dintr-un salt, unul feminin, nu masculin. Cât de greoi sunt bărbații, în general! Când

trebuie să sară au nevoie de avânt, trebuie să facă îndelungi pregătiri, să măsoare din ochi distanța, să alerge de mai multe ori într-acolo, să se descurajeze şi să se întoarcă la loc. În fine, să facă saltul şi să cadă. Fata sare altfel. În strâmtorile muntoase se găsesc deseori stânci ascuțite. Le separă abisuri de o asemenea adâncime, că sunt primejdioase şi la privit. Nici un bărbat n-a îndrăznit un asemenea salt, dar o tânără, aşa povestesc localnicii, l-a făcut, iar locul se numeşte de atunci Saltul Fecioarei[cix]. Cred acest lucru cu plăcere, cred tot ce aud deosebit despre o fată, am fost încântat să-i aud pe simplii localnici vorbind despre asta. Cred totul, cred ce e minunat, mă mir doar pentru a crede; singurul lucru care m-a uluit în lume e fata tânără, primul şi ultimul lucru. Asemenea salt e pentru o fată doar un hop, în timp ce bărbatul e mereu ridicol cu săritura lui, fiindcă, oricât ar întinde compasul, efortul nu poate însemna nimic în comparație cu distanța între vârfuri, parcă ar face un fel de măsurătoare. Dar cine poate fi atât de prost încât să-şi închipuie o fată luându-şi avânt? Poți să ți-o închipui fugind, dar acea goană e ea însăşi un joc, o desfătare, o desfăşurare de farmec, în timp ce închipuirea unei luări de avânt nu se potriveşte cu ceea ce ține de o femeie. Avântul are dialectică în sine, ceea ce nu stă în firea femeii. Cât despre salt, cât ar fi de inestetic să separi ceea ce e continuu! Săritura ei e plutire, iar când ajunge pe partea cealaltă, se opreşte nu epuizată de efort, ci mai frumoasă ca niciodată, mai plină de suflet, trimițându-ne un sărut nouă, celor rămaşi de partea cealaltă. Tânără, renăscută, ca o floare ivită din rădăcina muntelui, se leagănă deasupra abisului; aproape că amețim privind-o.

Ceea ce trebuie să învețe Cordelia e să facă toate mişcările infinitului, să se balanseze, să se legene în stări sufleteşti, să confunde poezia şi realitatea, adevărul şi poezia, să zburde în infinit. Când jocul acesta îi va fi destul de familiar, voi adăuga erotismul, şi ea va deveni ceea ce vreau şi doresc. Atunci munca mea se va încheia, voi strânge toate pânzele, voi sta alături de ea şi vom continua călătoria cu pânzele ei. Cu adevărat, când această fată va fi îmbătată erotic, voi avea destule de făcut stând la cârmă şi călăuzind călătoria, pentru ca nimic să nu se întâmple prea devreme sau într-un mod inestetic. Din când în când va fi făcută câte o gaură mică în pânze, iar în clipa următoare vom şi porni mai departe.

În casa unchiului meu, Cordelia se indignează din ce în ce mai tare. A

cerut de mai multe ori să nu mai mergem acolo; dar nu-i e de nici un folos, ştiu cum să găsesc scăpare. Aseară, plecând de acolo, mi-a strâns mâna cu o pasiune neobişnuită. Se simţise desigur destul de chinuită acolo, şi nu-i de mirare. Dacă nu m-aş distra mereu observând anormalitatea acestor produse artificiale, mi-ar fi imposibil să rezist. Azi-dimineaţă am primit o scrisoare în care ea, cu mai mult spirit decât aş fi crezut-o în stare, îşi bătea joc de logodnici. Am sărutat scrisoarea, e cea mai dragă primită de la ea. Bine aşa, Cordelia mea! Chiar astfel am vrut să se întâmple.

Întâmplarea face să se afle pe Østergade, unul în faţa altuia, doi cofetari [cx]. La primul etaj, pe stânga, locuieşte o domnişoară. De obicei se ascunde după o jaluzea ce acoperă ferestruica în spatele căreia stă aşezată. Aceasta e dintr-un material foarte subţire, iar cel ce cunoaşte fata, sau a văzut-o de mai multe ori, ar putea, dacă ar avea ochi buni, să-i descifreze trăsăturile; în timp ce, pentru cine n-o ştie şi nici nu vede bine, nu e decât o siluetă întunecată. În situaţia a doua mă aflu eu, în prima – un june ofiţer care se arată în fiecare zi la ora douăsprezece fix, îndreptându-şi ochii în sus. De fapt, jaluzeaua mi-a atras atenţia asupra acestei frumoase relaţii telegrafice. Celelalte ferestre nu sunt acoperite, iar asemenea acoperământ singular, care ascunde numai o ferestruică, e în general semn că în spatele ei se află mereu cineva. Într-o dimineaţă stăteam la fereastra cofetăriei de pe cealaltă parte. Era ora douăsprezece. Fără să iau în seamă trecătorii, mi-am fixat privirea asupra jaluzelei, când deodată silueta întunecată din spatele ei a început să mişte. Un cap de femeie s-a arătat din profil la geamul cel mai apropiat şi, în mod ciudat, s-a întors în direcţia respectivă. După care a salutat prieteneşte din cap şi s-a ascuns după jaluzea. Am conchis mai întâi că persoana pe care o saluta era un bărbat, fiindcă mişcarea era prea pasionată pentru a fi fost stârnită de o prietenă; în al doilea rând, că acesta se afla pe partea opusă. Ea se plasase tocmai bine ca să-l vadă din timp, o bună bucată de drum înainte de a ajunge, şi să-l salute ascunsă.

Chiar aşa! Fix la ora douăsprezece a apărut şi eroul acestei mici scenete de amor, dragul nostru locotenent. Eu mă aflu acum în cofetăria de la parterul casei unde domnişoara locuieşte la primul etaj. Locotenentul a zărit-o deja. Atenţie, dragul meu prieten, nu e chiar aşa de uşor să transmiţi un frumos salut spre etaj. În rest, tânărul nu arată rău deloc, înalt, zvelt, figură arătoasă, nas acvilin, păr negru, tricornul îi vine de minune. Acum nu

e-n largul lui, nu se ține prea bine pe picioare de cât a tot stat acolo. Ai impresia că se simte ca la o îndelungată durere de dinți. Când îți aduni toată forța în privire, îndreptând-o către primul etaj, ți se moaie picioarele. Iertare, domnule locotenent, că opresc zborul privirii spre cer. E o obrăznicie, ştiu bine. Privire care nu se poate spune că e foarte expresivă, e mai degrabă inexpresivă, dar foarte promițătoare. Oricum, atâta şi-a ridicat ochii, că l-a apucat amețeala; se clatină, pentru a folosi vorba poetului despre Agnete, şovăie, cade[cxi]! E neplăcut şi, după cum pot bănui, ceva ce n-ar fi trebuit niciodată să se întâmple. E prea bun pentru asta. Fatal; când vrei să le laşi damelor impresia că eşti cavaler, nu trebuie să cazi. Vrei să fii cavaler, fii atent la astfel de lucruri. Dacă te-ai arăta doar ca intelectual, nu contează; te scufunzi în tine însuți, te strângi, iar dacă totuşi cazi cu adevărat, nu bate la ochi.

Ce impresie o fi făcut această întâmplare asupra domnişoarei mele! Mare necaz că nu pot fi în acelaşi timp pe ambele părți ale Dardanelelor străzii. Aş fi putut să-mi postez vreo cunoştință pe cealaltă parte, dar prefer să-mi fac cercetările singur, asta şi pentru că nu poți şti niciodată ce-ți iese dintr-o asemenea istorie, aşa că nu e bine să ai un confident, pierzându-ți timpul ca să scoți de la el ce ştie şi înfuriindu-l.

Începe într-adevăr să mă plictisească drăguțul de locotenent. Trece toată ziua, bună ziua, în uniformă de gală. E de o constanță înspăimântătoare. Merge asta la un soldat? Domnul meu, nu aveți arme? Nu îndrăzniți să luați casa cu asalt, să cuceriți fata cu forța? Să fi fost un studios, un licențiat, un vicar care-şi ține zilele cu speranță, ar fi fost altceva. Dar vă iert, pentru că fata îmi place tot mai mult când o văd. E frumoasă, ochii ei bruni sunt şăgalnici. Când vă aşteaptă sosirea, chipul i se limpezeşte într-o frumusețe superioară care-i vine nespus de bine. De aici deduc că ea poate să aibă multă fantezie, or, aceasta e fardul natural al femeilor frumoase.

* * *

Cordelia mea!

Ce este dorul, oare? Limba şi poeții au găsit rima: închisoare[cxii]. Nepotrivit! Ca şi cum ar şti ce e dorul doar cine stă la prinsoare. Ca şi cum nu s-ar putea dori şi în libertate. Dacă aş fi liber, n-aş dori? Şi pe de altă parte sunt liber, liber ca pasărea; totuşi, cât de dor îmi e! Mi-e dor şi când vin spre tine, mi-e dor şi când plec de la tine, chiar când stau alături de tine

mi-e dor. Poate să-ţi fie dor de ceea ce ai? Da, dacă te gândeşti că în clipa următoare s-ar putea să nu-ţi mai aparţină. Dorul meu e o veşnică nerăbdare. Chiar dacă aş fi trăit toate veşniciile şi m-aş fi asigurat că-mi aparţii în fiecare clipă, chiar şi atunci tot m-aş reîntoarce la tine şi aş trăi toate veşniciile împreună cu tine şi n-aş avea răbdare să fim despărţiţi măcar o clipă fără să-mi fie dor, dar aş avea destulă încredere pentru a sta liniştit lângă tine.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

La poartă aşteaptă o cabrioletă mică, pentru mine însă mai mare ca universul, căci e loc în ea pentru doi; înhămaţi sunt doi armăsari, sălbatici şi nedomoliţi ca forţele naturii, nerăbdători ca pasiunile mele, îndrăzneţi precum gândurile tale. Dacă vrei, Cordelia mea, te răpesc de aici! Porunceşti asta? Porunca-ţi deschide toate posibilităţile, dă drumul hăţurilor şi eliberează pofta de fugă. Te voi răpi, dar nu să te duc dintre unii oameni spre alţii, ci dincolo de lume – caii o iau abrupt în sus; trăsura se ridică; armăsarii stau acum drept, aproape deasupra capetelor noastre; o luăm spre cer, în jur e vuiet; oare stăm noi şi lumea se mişcă în jurul nostru, sau e îndrăzneaţă fuga noastră? Dacă ameţeşti, Cordelia, ţine-te bine de mine; mie nu mi se întâmplă aşa ceva. În sens spiritual, nu ameţeşte nimeni gândindu-se la un singur lucru, şi eu mă gândesc numai la tine – în sens corporal, nu ameţeşte cel care-şi aţinteşte ochii asupra unui singur lucru, şi eu mă uit numai la tine. Ţine-te bine! Dacă lumea ar pieri, dacă mica noastră trăsură ar dispărea, noi am rămâne îmbrăţişaţi, plutind în armonia sferelor.

Al tău Johannes

* * *

E prea mult! Slujitorul a aşteptat şase ore, eu însumi două, în ploaie şi vânt, numai s-o văd trecând pe draga copilă Charlotte Hahn. Obişnuieşte să-şi viziteze o mătuşă bătrână, de obicei miercurea între două şi cinci. Şi tocmai azi n-a venit, tocmai azi, când voiam s-o întâlnesc! Şi de ce? Pentru că mă aduce într-o stare de spirit deosebită. O salut, ea se înclină atât de indescriptibil lumeşte şi totuşi atât de cereşte; rămâne stând ca şi cum ar fi

gata să intre-n pământ, dar are o privire ca şi cum ar fi să urce la cer. Când o privesc, firea-mi devine deopotrivă solemnă şi plină de dorinţă. În rest, fata nu mă preocupă, doar acest salut îl vreau, nimic mai mult, chiar dacă ea ar vrea să dea mai mult. Salutul ei mă aduce într-o bună dispoziţie pe care o risipesc apoi cu Cordelia. – Iar acum s-a strecurat pe lângă noi fără s-o vedem. E greu să păzeşti o tânără, nu doar în comedie, ci şi în realitate; ar trebui să ai ochi pe fiecare deget. A fost odată o nimfă, Cardea[cxiii], căreia îi plăcea să rătăcească bărbaţii; se aţinea pe drumuri de pădure, îşi ademenea iubiţii în sihla cea mai deasă şi dispărea. A vrut să-l rătăcească şi pe Ianus, dar el a fost cel care a păcălit-o, fiindcă avea ochi şi la ceafă.

Scrisorile mele nu-şi greşesc ţinta. O dezvoltă pe Cordelia sufleteşte, dacă nu şi erotic. De aceea nu pot folosi scrisori propriu-zise, ci bilete. Cu cât înaintează erotismul, cu atât mai scurte devin acestea, dar cu atât mai sigur ating ţinta erotică. Ca să n-o facă sentimentală sau slabă, ironia întăreşte simţirea, dar o face grabnic doritoare de hrana care îi e cea mai dragă. Biletele lasă loc, de departe şi nedefinit, presimţirii a tot ce e mai înalt. În clipa în care presimţirea a început să mijească în sufletul ei, relaţia se rupe. Datorită împotrivirii mele, presimţirea ia formă în sufletul ei, ca şi cum ar fi propriul ei gând, îndemnul propriei inimi. Şi asta e ce-am dorit.

* * *

Cordelia mea!

Locuieşte aici în oraş o familie alcătuită dintr-o văduvă şi trei fiice. Două dintre ele merg la bucătăria regală pentru a învăţa să gătească. Într-o după-amiază de vară, spre ora cinci, uşa salonului se deschide încet şi o privire cercetătoare înconjoară odaia. Nu e nimeni acolo, doar o tânără la pian. Uşa rămâne întredeschisă, poţi asculta nevăzut. Nu cântă o artistă, altfel uşa ar fi fost bine-nchisă. Cântă o melodie suedeză, despre cât de puţin durează tinereţea şi frumuseţea. Cuvintele râd de tinereţea şi frumuseţea fetei; tinereţea şi frumuseţea ei râd de cuvinte. Cine are dreptate, fata, sau cuvintele? Sunetele sunt atât de liniştite, de triste, de parcă melancolia ar fi arbitrul ce vrea cearta s-o stingă. –

Dar n-are dreptate melancolia! Ce poate fi comun între tinereţe şi toate astea? Ce legătură poate fi între dimineaţă şi seară! Clapele vibrează, palpită, spiritele cutiei de rezonanţă se ridică, se amestecă, nu se înţeleg

între ele; Cordelia mea, de ce atâta îndârjire, de ce atâta patimă?

Cât de departe trebuie să fie în timp o întâmplare pentru a ne aminti de ea? Cât de departe, pentru ca dorul amintirii să n-o cuprindă? Cei mai mulţi oameni au în această privinţă o limită; nu-şi amintesc ce e prea aproape în timp şi cu atât mai puţin ce e prea departe. Eu nu am limită. Ce am trăit ieri se distanţează cu mii de ani în urmă şi de acolo amintirea e ca şi cum s-ar fi petrecut ieri.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Aş vrea, prietenă dragă, să-ţi încredinţez o taină. Cui altcuiva s-o spun? Ecoului? Ar trăda-o. Stelelor? Sunt reci. Oamenilor? N-ar înţelege-o. Doar ţie îndrăznesc să ţi-o spun, tu ştii s-o păstrezi. Există o fată, mai frumoasă ca visul sufletului meu, mai curată ca lumina soarelui, mai profundă ca marea, mai mândră ca zborul vulturului, există o fată – o, apleacă-ţi urechea pentru ca taina să se poată strecura – pe care o iubesc mai mult decât viaţa, căci ea e viaţa mea, mai presus ca orice dorinţă, căci e singura mea dorinţă, mai sus decât toate gândurile, fiindcă mi-e unicul gând, mai cald decât soarele îndrăgind florile; mai lăuntric decât grija care întunecă singurătatea inimii; cu mai multă dorinţă decât aşteaptă ploaia nisipul arzător al deşertului. – Atârn de ea precum, de copil, ochiul mamei; cu mai multă încredere decât sufletul celui ce se roagă, de Dumnezeu; mai de nedespărţit ca planta de rădăcina ei. – Capul ţi se apleacă de gânduri împovărat, mi se prăbuşeşte pe piept, care se ridică spre a-ţi veni-n ajutor. –

Cordelia mea! Ai înţeles, m-ai înţeles foarte bine, cuvânt cu cuvânt, nici unul nu l-ai pierdut! Să-mi aţin urechea şi să-ţi las glasul să mă asigure că aşa e? Aş putea să mă îndoiesc? Poţi păstra această taină, să îndrăznesc să mă bazez pe tine? Se vorbeşte de oameni care jurau să ţină împreună taina după ce făptuiau împreună grozave fărădelegi. Ţi-am încredinţat un secret care e viaţa mea, tot sensul vieţii mele; n-ai şi tu ceva să-mi încredinţezi, ceva la fel de frumos, de cast, astfel încât forţele supranaturale să se pună-n mişcare dacă această taină ar fi trădată?

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Cerul e înnorat – nori de ploaie întunecaţi se încruntă pe chipul său pătimaş ca nişte negre sprâncene, copacii se agită în codru, tulburaţi de vise neliniştite. Tu eşti pentru mine departe, în pădure. După fiecare copac văd o făptură feminină[cxiv] care îţi seamănă şi când mă apropii se ascunde în spatele următorului trunchi. Nu vrei să mi te arăţi, să te-aduni? Totul se amestecă, părţile separate ale pădurii îşi pierd contururile izolate, văd totul ca pe o mare de ceaţă, pretutindeni făpturi feminine care îţi seamănă, arătându-se, dispărând. Pe tine nu te zăresc, eşti în continuă mişcare în valul vedeniei şi totuşi am fost deja fericit de fiecare trăsătură care îţi seamănă. Cui se datorează acest lucru – unităţii bogate a fiinţei tale, sau multiplicităţii sărace a alcătuirii mele? – Sau faptului că iubindu-te pe tine înseamnă să iubesc o lume?

Al tău Johannes

* * *

M-ar interesa într-adevăr dacă aş putea să redau în întregime convorbirile mele cu Cordelia. Dar, recunosc lesne, acest lucru se dovedeşte o imposibilitate; chiar dac-aş izbuti să-mi amintesc fiecare cuvânt schimbat între noi, n-aş putea reda prezenţa, care e nervul conversaţiei, surpriza exclamaţiilor, pasiunea, care-i într-o discuţie principiu vital. În general, nu mă pregătesc, ceea ce ar contrazice de altfel esenţa propriu-zisă a conversaţiei, mai ales a celei erotice. Doar cuprinsul scrisorilor mele îl am permanent *in mente* şi starea pe care i-au creat-o ele, înaintea ochilor. Bineînţeles, nu m-am gândit niciodată s-o întreb dacă mi-a citit epistolele. Îmi dau seama lesne că le-a citit. Nici nu vorbesc vreodată cu ea direct despre asta, dar păstrez o comunicare secretă cu textul în conversaţii, parte pentru a fixa şi adânci câte-o impresie în sufletul ei, parte pentru a i-o smulge şi a o descumpăni. În acest caz poate citi scrisoarea şi dobândi o nouă impresie despre asta; şi tot aşa.

Cu ea s-a petrecut şi continuă să se petreacă o schimbare. Dacă ar fi să-i denumesc starea sufletească în această clipă, aş spune că e îndrăzneală panteistă. E ceea ce trădează privirea ei. Îndrăzneaţă, aproape temerară în aşteptări, ca şi cum ar cere în fiecare clipă şi ar fi pregătită să vadă extraordinarul. Asemenea ochiului care vede dincolo de sine, tot astfel

privirea ei, dincolo de ceea ce se vădeşte nemijlocit, zăreşte minunatul. E îndrăzneaţă, aproape temerară în aşteptări, dar nu din încredere în sine, de aceea fiind visătoare şi rugătoare, nu mândră şi poruncitoare. Caută ce e minunat dincolo de sine, vrea să-l roage să i se arate, ca şi cum chemarea lui n-ar sta în propriile-i puteri. Acest lucru trebuie împiedicat, altminteri voi obţine prea repede victoria. Ieri mi-a spus că am ceva regesc. Poate vrea să se încline în faţa mea, dar aşa ceva nu merge. Desigur, Cordelia, am ceva de rege, dar tu nu bănuieşti asupra cărui imperiu domnesc. Cel al furtunii stărilor sufleteşti. Ca Eol[cxv], le ţin închise în muntele personalităţii mele şi las din când în când să se dezlănţuie câte unul. Măgulirea o va ajuta să se înţeleagă pe sine, deosebirea dintre al meu şi al tău va fi păstrată şi totul va fi pus în seama ei. Pentru a măguli trebuie mare prudenţă. Uneori trebuie să te plasezi foarte sus, dar aşa încât să rămână un loc şi mai sus; alteori trebuie să te plasezi foarte jos. Prima aşezare pare mai nimerită când mişcarea ţinteşte spiritual, a doua e mai potrivită când ţelul este erotic. –

Îmi datorează ceva? Nicidecum. Mi-aş dori asta? Nicidecum. Sunt un prea mare cunoscător al eroticului pentru o asemenea neghiobie. Dacă ar fi însă cazul, m-aş strădui din toate puterile s-o fac să uite această situaţie şi mi-aş adormi propriul gând despre asta. Orice fată e, în ce priveşte labirintul propriei inimi, o Ariadnă, stăpânind firul prin care te face să găseşti calea, dar în aşa fel încât singură nu-l poate folosi.

* * *

Cordelia mea!

Vorbeşte – voi asculta, dorinţa ta e poruncă, rugămintea ta e o vrajă atotputernică, chiar şi cea mai trecătoare cerinţă a ta îmi e o binefacere; fiindcă nu te ascult ca un duh slujitor aflat în afara ta. Cere, voia ţi se va împlini, şi eu odată cu ea; fiindcă sunt un haos al sufletului care nu face decât să aştepte cuvântul de la tine.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Ştii cât de mult îmi place să vorbesc cu mine însumi. În mine am găsit cea mai interesantă persoană dintre cunoştinţele mele. Cândva m-am temut că ar putea să-mi lipsească materialul pentru asemenea conversaţii, dar

acum nu mă mai tem, te am pe tine. Vorbesc acum veşnic despre tine, cel mai interesant subiect pe care-l dezbat cu cel mai interesant om. – Fiindcă, ah, eu nu sunt decât un om interesant; tu eşti subiectul cel mai interesant.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Crezi că iubesc de prea puțină vreme, aproape că pari a te teme că am mai iubit înainte. Există manuscrise în care ochiul norocos bănuieşte imediat scrierea originară, alungată de-a lungul timpului de neghiobii fără însemnătate. Cu acizi a fost ştearsă scrierea ulterioară şi acum cea veche se vede clară şi exactă. Tot astfel ochiul tău m-a învățat să mă găsesc pe mine însumi, să las uitarea să rupă tot ce nu are legătură cu tine, şi aşa regăsesc un text arhaic, dumnezeiesc de tânăr, descopăr că dragostea mea pentru tine e de aceeaşi vârstă cu mine.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Cum ar putea dăinui un regat dezbinat, aflat în luptă cu sine[cxvi]? Cum crezi că aş supraviețui în luptă cu mine însumi? Şi din ce pricină? Din cauza ta, pentru a găsi linişte în gândul că sunt îndrăgostit de tine. Dar cum să găsesc această linişte? Una din cele două forțe în luptă vrea să o convingă mereu pe cealaltă că ea e cea mai profund îndrăgostită; în clipa următoare, cealaltă vrea acelaşi lucru. Nu m-ar interesa dacă lupta s-ar duce în afara mea, dacă ar fi vreunul care s-ar încumeta să se îndrăgostească de tine, sau nu; fărădelegea ar fi la fel de mare; însă mă sfâşie această ceartă lăuntrică, această patimă unică în dualitate.

Al tău Johannes

* * *

Dispari, mica mea pescăriță; ascunde-te după copaci; ia-ți doar povara, îți să bine să te apleci, chiar şi acest gest e de o grație desăvârşită; te apleci sub legătura lemnelor pe care le-ai adunat – o asemenea făptură să poarte aşa o greutate! Ca o dansatoare trădezi frumusețea formelor – talie subțire,

piept bogat, înălțime minunată, asta ar putea spune orice priceput[cxvii]. Poate crezi că nu sunt calități însemnate, crezi că doamnele de societate sunt mult mai frumoase, o, copila mea! Nu ştii câtă falsitate e-n lume! Continuă-ți drumul prin pădure, cu povară cu tot, desigur ea se întinde multe mile[cxviii] în ținut, până la marginea muntelui albastru. Poate că nici nu eşti o fată adevărată de pescar, ci o prințesă vrăjită, care slujeşte un zmeu[cxix]; a fost destul de crud să te trimită în pădure după lemne. Aşa e mereu în basme. Altfel, de ce să mergi tot mai adânc în pădure? Dacă ai fi cu adevărat o fată de pescar, ai trece pe lângă mine cu legătura de vreascuri în jos spre sat, care e de cealaltă parte a drumului. – Urmează surâzând cărarea ce unduieşte printre copaci, ochiul meu te urmează; întoarce-te să mă priveşti, ochiul te urmează; mişcă-mă din loc: asta nu poți, dorul nu mă smulge, stau liniştit lângă balustradă şi-mi fumez trabucul. Altă dată – poate. Desigur, privirea ta e sprințară, aşa cum întorci pe jumătate capul; mersul tău lin cheamă – ştiu asta, înțeleg încotro duce drumul – spre singurătatea pădurii, spre murmurul copacilor, spre multipla tăcere. Însuşi cerul te ocroteşte, se învăluie în nori, întunecând fundalul pădurii, ca şi cum ar trage draperiile pentru noi. – Rămas-bun, frumoasa mea pescăriță, mergi cu bine, mulțumesc pentru favoare, a fost o clipă frumoasă, o stare de spirit nu destul de puternică pentru a mă smulge de la locul meu clasa întâi, de lângă balustradă, dar bogată în mişcare lăuntrică.

Când Iacov s-a înțeles cu Laban asupra simbriei pentru slujba sa[cxx], căzuseră de acord ca Iacov să păzească oile albe şi ca răsplată să le primească pe toate cele bălțate care urmau să se nască în turma sa; acesta a pus nuiele crestate în jgheaburile de apă, ca să le vadă oile[cxxi]. Tot astfel apar eu mereu înaintea Cordeliei, ochiul ei mă vede neîncetat. Ei i se pare o atenție ideală din partea mea; însă eu ştiu că astfel sufletul ei pierde interesul pentru orice altceva şi că în ea se dezvoltă o pasiune spirituală a cărei țintă sunt, pretutindeni, doar eu.

* * *

Cordelia mea!

Dacă te-aş putea uita! E oare dragostea mea operă a memoriei? Chiar dacă timpul ar şterge totul de pe tablele lui, chiar dacă ar şterge însăşi memoria, relațiile noastre ar rămâne la fel de vii; tu n-ai fi uitată.

Dacă te-aş putea uita! Ce mi-aş mai aminti? Chiar pe mine m-am uitat pentru a-mi aminti de tine; dacă te-aş uita, aş ajunge să-mi reamintesc de mine, dar în clipa în care mi-aş reaminti de mine mi-aş aminti şi de tine.

Dacă te-aş putea uita! Ce s-ar întâmpla atunci? Avem o pictură din vechime[cxxii], înfăţişând-o pe Ariadna: ea sare din aşternut şi priveşte temătoare în urma unei corăbii care pluteşte cu toate pânzele sus. Lângă ea stă Amor cu un arc fără coardă şi îşi şterge lacrimile. În spatele ei, o femeie înaripată, cu coif pe cap; se presupune că e Nemesis[cxxiii]. Închipuie-ţi această imagine, doar un pic modificată. Amor nu plânge şi arcul lui nu e fără coardă; sau tu eşti mai puţin frumoasă, mai puţin victorioasă, fiindcă eu m-am smintit? Amor surâde şi încordează arcul. Nici Nemesis nu stă lângă tine fără să facă nimic, încordează arcul şi ea. În frescă, pe corabie se mai vede un bărbat la muncile navigaţiei. De presupus că e Tezeu. Nu şi în tabloul meu. El stă la pupă, se uită în urmă plin de dor, desface braţele, regretă, sau poate nebunia l-a părăsit, dar corabia îl duce înainte. Amor şi Nemesis ţintesc, o săgeată zboară din fiecare arc, îşi nimeresc ţinta, se vede, înţelegem asta, nimeresc amândouă inima lui ca semn că dragostea lui a fost Nemesis.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Se spune că sunt îndrăgostit de mine însumi. Asta nu mă miră; căci de unde să observi că pot să iubesc, dacă te iubesc numai pe tine, de unde să bănuiască altcineva că te iubesc numai pe tine? Sunt îndrăgostit de mine, de ce? Pentru că te iubesc pe tine; pe tine te iubesc, numai pe tine şi tot ceea ce îţi aparţine cu adevărat, şi astfel mă iubesc pe mine însumi pentru că fac parte din cele ce-ţi aparţin, iar dacă aş înceta să te iubesc aş înceta să mă iubesc şi pe mine. Ceea ce, în ochii profani ai lumii, e o expresie de maxim egoism pentru privirea ta iniţiată este expresia celei mai pure simpatii; ceea ce în ochii profani ai lumii este expresia celei mai prozaice autoconservări în sfânta ta simţire este expresia celei mai entuziaste nimiciri de sine.

Al tău Johannes

* * *

M-am temut că toată această dezvoltare ar putea să ia prea mult timp.

Văd însă ce mari progrese face Cordelia; e nevoie s-o menţin în acest spirit care pune totul în mişcare. Pentru nimic în lume ritmul nu trebuie să slăbească înainte de vreme, adică înaintea timpului în care timpul va fi pentru ea trecut.

Când iubeşti, n-o iei pe drumul mare. Doar căsătoria se plimbă pe Calea Regală[cxxiv]. Când iubeşti şi te plimbi dinspre Nōddeboe[cxxv] nu mergi de-a lungul lacului Esrom, deşi pe acolo trece doar o potecă vânătorească; e un drum gata croit, or iubirea preferă să-şi croiască singură calea. Te pierzi tot mai adânc în pădurea Gribsskov[cxxvi]. Şi, când rătăceşti astfel braţ la braţ şi te înţelegi cu cel drag, se limpezeşte tot ce înainte a fost întunecat şi dureros. Nu bănuieşti că de faţă mai e cineva. –

Acest frumos fag a fost martorul iubirii voastre; sub coroana lui v-aţi întâlnit prima dată. Vă amintiţi totul atât de clar, prima oară când v-aţi văzut, prima oară când v-aţi luat de mână la dans, şi când v-aţi despărţit dimineaţa şi nu îndrăzneaţi să vă mărturisiţi nimic nici chiar vouă înşivă. – E frumos să-ţi aminteşti toate aceste repetitorii[cxxvii] ale iubirii. – Cum aţi căzut în genunchi sub copac şi v-aţi jurat iubire veşnică, cum aţi pecetluit pactul cu primul sărut. – Sunt stări de spirit rodnice pe care aş putea să le irosesc cu Cordelia. – Acest fag a fost martor. Da, un copac e un martor destul de potrivit, dar nu e de ajuns. Cred că şi cerul a fost martor, dar nici cerul nu e decât o idee abstractă. Vezi de aceea dacă nu mai există un martor. – Să mă ridic, să-i las să vadă că sunt şi eu de faţă? Nu, poate că mă cunosc, şi atunci jocul e pierdut. Să mă ridic după ce s-au îndepărtat şi să-i las să priceapă că a mai fost acolo cineva? Nu, n-ar fi potrivit. Tăcerea să planeze asupra secretului lor – atâta timp cât voi dori acest lucru. Sunteţi în puterea mea, pot să vă despart când vreau. Vă ştiu taina; nu puteam s-o ştiu decât de la unul sau celălalt dintre voi – de la ea e imposibil, iar de la el ar fi îngrozitor. Bravo. E aproape o răutate. Voi vedea ce va fi. Dacă vreau să am o anumită impresie despre ea, pe care altfel n-aş fi putut s-o dobândesc pe cale normală, nu-mi rămâne nimic altceva de făcut.

* * *

Cordelia mea!

Sunt sărac – tu eşti bogăţia mea; sunt întunecat – tu eşti lumina mea; nu stăpânesc nimic, nu am nevoie de nimic. E o contradicţie în faptul că ar

putea stăpâni ceva cel care nu se stăpâneşte pe sine. Sunt fericit ca un copil care nu ştie şi nu poate avea nimic. Nu stăpânesc nimic, fiindcă îţi aparţin doar ţie; eu nu exist, am încetat să fiu, pentru a fi al tău.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

A mea, ce înseamnă acest cuvânt? Nu cea care îmi aparţine, ci aceea căreia îi aparţin, ceea ce conţine toată fiinţa mea, care e a mea în măsura în care sunt al ei. Dumnezeul meu nu e Dumnezeul care îmi aparţine, ci acela căruia îi aparţin, şi tot aşa când vorbesc despre patrie, casa mea, chemarea mea, dorul meu, speranţa mea. Dacă până acum n-ar fi existat nemurire, atunci acest gând că sunt al tău ar întrerupe cursul firesc al naturii.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Ce sunt eu, aşadar? Modestul povestitor care urmăreşte victoriile tale, dansatorul care se înclină sub tine când te ridici minunat de uşoară, ramura pe care te odihneşti o clipă când eşti obosită de zbor, vocea de bas care se aşterne sub visarea sopranei, spre a-i îngădui să urce şi mai sus. Ce sunt eu? Gravitaţia care te ţine legată de pământ. Şi ce mai sunt? Corp, materie, pământ, praf şi cenuşă – iar tu, Cordelia mea, eşti suflet şi spirit.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Iubirea e totul, de aceea pentru cel care iubeşte toate lucrurile au încetat să aibă importanţă, şi n-au decât importanţa al cărei sens îl dă dragostea. Dacă un logodnic şi-ar da seama că îl interesează o altă fată, ar părea un răufăcător în ochii logodnicei sale şi ea s-ar revolta. Dar în schimb tu, sunt convins, ai vedea un omagiu într-o asemenea împrejurare, ştiind că mi-ar fi imposibil să iubesc pe altcineva şi că numai dragostea mea pentru tine aruncă strălucire asupra lumii. Deci dacă m-ar interesa alta n-aş face-o ca să mă conving că o iubesc pe ea, ci numai pe tine – asta ar fi o îndrăzneală;

dar, pentru că sufletul meu e plin de tine, viața are pentru mine alt înțeles, e un mit despre tine.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Dragostea mă sfâşie, nu rămâne din mine decât glasul, un glas care, îndrăgostit de tine, îţi şopteşte mereu că te iubesc. O, te oboseşte oare să auzi acest glas? Te înconjoară din toate părţile, sufletul meu multiplu reflectat te înconjoară de peste tot, neliniştit, aşternându-se în jurul fiinţei tale pure şi profunde.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

În basme de demult poţi citi că un fluviu s-a îndrăgostit de o fată. Aşa e şi sufletul meu, un fluviu care te iubeşte. Uneori e liniştit şi lasă imaginea ta să se oglindească adânc, neclintită; alteori îşi închipuie că ţi-a capturat chipul, şi atunci valurile se învolbură pentru a nu te mai lăsa să fugi; alteori suprafaţa se încreţeşte blând, jucându-se cu imaginea ta; alteori o pierde, şi atunci valul devine negru şi disperat. – Aşa e sufletul meu: ca un fluviu care s-a îndrăgostit de tine.

Al tău Johannes

* * *

Cinstit vorbind, îţi poţi închipui un mijloc de transport mai comod, mai agreabil şi mai pe măsura rangului fără să ai nevoie de prea multă imaginaţie: a merge la plimbare cu o căruţă de cărat turbă, impresionează doar aparent. – Dar, în lipsă de altceva, zici mulţumesc şi de asta. Mergi o bucată de drum de ţară, urci, ai făcut o milă, n-ai întâlnit nimic; două mile, totul e cum se cuvine; rămâi liniştită şi în siguranţă; din acest loc, plaiul ţi se pare că arată mai bine decât de obicei; aproape că ai făcut trei mile – şi cine ar fi crezut că trebuie să mergi atât de departe pe un drum de ţară pentru a întâlni un copenhaghez? Pentru că e un copenhaghez, îţi dai seama bine de asta, nu e un ţăran; are un mod special de a te privi, atât de sigur,

atent observator, chiar te taxează şi îşi bate un pic joc. Da, copilă dragă, tu nu stai prea comod, parcă te-ai afla pe o tavă de prezentare, căruța e plată şi n-ai nici măcar o adâncitură pentru picioare. – Însă e vina dumneavoastră, domnişoară, trăsura mea v-ar fi stat la dispoziție, aş fi îndrăznit să vă ofer un loc mult mai puțin jenant, dacă nu cumva vi se pare jenant să staţi alături de mine. În acest caz, v-aş ceda toată trăsura, eu însumi aş sta pe capră, fericit să vă pot conduce la destinație. – Pălăria de paie nu vă acoperă atât încât să nu puteți fi văzută lateral; în zadar vă aplecaţi capul, eu tot pot să admir frumosul profil. – Nu e neplăcut că mă salută acel țăran? Dar e normal ca un țăran să salute un domn distins. – Cu asta nu scăpaţi, iată un han, un loc de popas unde un căruțaş e de felul său prea pios ca să nu se oprească să se roage. Acum o să mă ocup de el. Am un talent neobişnuit să văd de căruțaşi. O, de-aş reuşi să vă plac la fel de mult şi dumneavoastră. Iată-l că nu-mi poate refuza oferta, iar după ce a acceptat-o nu poate rezista la efectul ei. Dacă eu nu-i țin hangul, o face slujitorul meu. El intră acum în cârciumă, dumneavoastră rămâneți în căruță, singurul adăpost. – Ştie Dumnezeu ce fel de copilă e asta? Poate o mic-burgheză, poate fiica unui diacon? Dacă ar fi aşa, ar fi neobişnuit de frumoasă şi cu gust îmbrăcată. Diaconul acela ar trebui să aibă o pâine bună de mâncat. Dar am o idee, poate e o domnişoară de viță aleasă care s-a plictisit să meargă în trăsură şi a vrut s-o ia pe jos pe drumul de țară şi să încerce şi o mică aventură. De ce nu, s-au mai văzut din astea. – Căruțaşul nu ştie nimic, e doar un mârlan care nu ştie decât să bea. Da, taică, bea, îți vei primi răsplata.[cxxviii] – Dar ce văd? E nici mai mult, nici mai puțin decât domnişoara Jespersen, e Hansine Jespersen, fiica angrosistului din oraş. Dumnezeule, ne cunoaştem. Am întâlnit-o odată pe Bredgade, trecea în trăsură aşezată cu spatele la direcția de mers şi nu putea deschide fereastra. Mi-am scos ochelarii, aveam acum plăcerea s-o văd cu ochiul liber. Era o poziție foarte stânjenitoare, întrucât era atâta lume în trăsură, încât nu putea să se mişte şi probabil nici nu îndrăznea să alerteze pe cineva. Poziția de acum e la fel de stânjenitoare. E limpede, suntem destinaţi unul altuia. E probabil o fetişcană romantică, se află cu siguranță pe cont propriu aici. – Iată că vine slujitorul meu cu țăranul beat turtă. E îngrozitor, ce mai stricaţi şi țăranii ăştia care cară turbă! Ah – da! Dar există şi oameni mult mai răi decât țăranii care cară turbă. Iată, acum aţi ajuns să conduceți căruța. Sunteți nevoită să țineți hățurile chiar dumneavoastră, e cât se poate de romantic. – Îmi refuzaţi

oferta, insistați că puteți să conduceți căruța destul de bine. Nu mă păcăliți; observ limpede cât de prefăcută sunteți. Când veți fi ajuns un pic mai departe pe drum, veți sări din căruță, în pădure se poate găsi cu ușurință un ascunziș. – Pun să mi se înşeueze calul; vă voi însoți călare. – Iată! Acum sunt gata şi puteți fi sigură că n-o să vă atace nimeni. – Dar nu vă speriați atât de tare, altfel voi fi nevoit să mă întorc. Am vrut doar să vă sperii un pic şi să vă dau ocazia de a vă spori frumusețea naturală. Doar nu ştiți că eu sunt cel care l-a făcut pe țăran să se îmbete turtă; şi nu mi-am permis nici un cuvânt care să vă jignească. Totul poate încă să se termine cu bine; voi da poveştii o întorsătură care să vă facă să râdeți de toate acestea. Nu vreau decât să deschid un mic cont la dumneavoastră; să nu credeți că aş putea vreodată mă țin după vreo fată fără voia ei. Sunt un prieten al libertății, ceea ce nu primesc de bunăvoie nu mă interesează deloc. – „Vedeți cu siguranță că nu merge să continuați călătoria în acest fel. Eu însumi merg la vânătoare, de aceea sunt călare. Dar trăsura mea e oprită lângă han, cu caii pregătiți. Dacă porunciți, vă va ajunge din urmă numaidecât şi vă va duce unde vreți. Eu unul nu pot avea din păcate plăcerea de a vă însoți, fiind legat de promisiunea unei partide de vânătoare, iar astfel de promisiuni sunt sfinte.“ – Acceptați? – Totul va fi gata într-o clipă. – Iată, acum nu mai aveți de ce să fiți stânjenită când mă veți revedea sau, în orice caz, nu mai stânjenită decât vă stă bine să fiți. Puteți să vă amuzați de toată povestea, să râdeți puțin şi să vă gândiți un pic la mine. Mai mult nu cer. Ar putea să pară puțin; pentru mine e destul. E un început, iar eu sunt deosebit de priceput când e vorba de temeiurile începutului.

Ieri-seară a fost la mătuşă o mică sindrofie. Ştiam despre Cordelia că va avea la ea lucrul de mână. În acesta am pus un bilet. I-a căzut, l-a ridicat şi a fost tulburată, plină de dor. Aşa trebuie folosită orice situație. E de necrezut ce avantaje se pot trage. Un bilet neimportant în sine, citit în asemenea împrejurări, a dobândit pentru ea o importanță nesfârşită. Cu mine nu apucase să vorbească, aranjasem lucrurile astfel încât să conduc o doamnă acasă. Aşa că a trebuit să aştepte până astăzi. Ceea ce e mereu bine pentru impresia făcută, care i s-a gravat cu atât mai adânc în suflet. Lucrurile au părut ca şi cum eu am fost cel ce i-a dat atenție; am avantajul de a fi mereu în toate gândurile ei, mai ales de a o surprinde.

Iubirea are propria ei dialectică. Am fost îndrăgostit cândva de o fată. Vara trecută am văzut la teatrul din Dresda o actriță care semăna izbitor cu ea. Din acest motiv am vrut, şi mi-a reuşit, să facem cunoştinţă, convingându-mă astfel că neasemănarea era totuşi destul de mare. Azi am întâlnit pe stradă o doamnă care îmi aminteşte de acea actriță. Povestea ar putea fi continuată la nesfârşit.

Gândurile mele o înconjoară pretutindeni pe Cordelia, le trimit în jurul ei ca pe nişte îngeri. Cum era Venus trasă în trăsura ei de columbe, aşa stă ea în carul ei triumfal, iar eu îmi înham gândurile la el ca pe nişte fiinţe înaripate. Ea însăşi stă acolo, veselă şi bogată ca un copil, atotputernică asemenea unei zeițe; eu merg alături de ea. Într-adevăr, o tânără fată e şi rămâne un *venerabile* al naturii şi al întregului univers. Acest lucru nu-l ştie nimeni mai bine ca mine. Păcat numai că această strălucire ține atât de puțin. Ea îmi surâde, mă salută, îmi face semn, de parcă mi-ar fi soră. O privire îi aminteşte că e iubita mea.

Iubirea are multe poziții. Cordelia face progrese. Stă pe genunchii mei, îmi înconjoară gâtul cu braţe catifelate şi calde, odihneşte la pieptul meu uşoară, fără greutate trupească; formele dulci abia mă ating; ca o floare se caţără în jurul meu făptura ei minunată, liberă ca o fundă. Pleoapele îi ascund ochii, pieptul e orbitor de alb, ca zăpada, atât de neted, că privirea mea nu poate poposi pe el, ar aluneca dacă pieptul n-ar fi în mişcare. Ce înseamnă această mişcare? E iubirea? Poate. E presimțirea acesteia, visul ei. Deocamdată îi lipseşte energia. Mă îmbrățişează amplu, aşa cum face norul cu cel schimbat la faţă[cxxix], uşor ca o adiere, duios cum ai îmbrățişa o floare; mă sărută incert, aşa cum cerul sărută marea, blând şi liniştit cum sărută roua o floare, solemn aşa cum marea sărută imaginea lunii.

Pasiunea ei aş numi-o în această clipă pasiune naivă. Acum intră în joc schimbarea de situație. Încep serios să mă retrag, ea va oferi totul, pentru a mă lega într-adevăr: pentru aşa ceva nu are alte mijloace decât cele erotice, numai că se dezvăluie cu totul altfel. Are acum în mână o armă pe care o agită împotriva mea. La rândul meu, am pasiunea reflectată. Ea luptă pentru ea însăşi fiindcă ştie că sunt în stăpânirea eroticului, luptă pentru ea însăşi ca să mă depăşească şi cere singură o formă mai înaltă a eroticului. Ce a învățat să bănuiască pe când pasiunea mea a încins-o învață să priceapă prin

ființa mea rece, dar astfel încât i se pare că o descoperă singură. Prin aceasta vrea să mă ia prin surprindere, va crede că m-a depăşit în îndrăzneală şi că astfel m-a prins. Pasiunea ei devine sigură, energică, dialectică; sărutarea ei, totală, îmbrăţişarea ei nu mai e hiatică[cxxx]. – Prin mine îşi găseşte libertatea şi o găseşte cu atât mai mult, cu cât o cuprind mai puternic în braţele mele. Logodna se rupe. Odată întâmplat acest lucru, tânjeşte după ceva linişte, pentru ca în această furtună sălbatică să nu se arate ceva neplăcut. Îşi mai adună o dată toată pasiunea şi e a mea.

Cum mă ocupam pe vremurile fericitului Edvard indirect de lectura ei, tot astfel o fac acum direct. Îi aduc ceea ce consider a fi cea mai bună hrană: mitologie şi basme. Dar şi aici are ca peste tot libertate, îi ghicesc gândurile cele mai ascunse, iar dacă ele nu sunt la locul lor, le pun eu mai întâi acolo.

Când slujnicele pornesc vara spre Dyrehaven, în general nu-i mare distracţie. Merg acolo o dată pe an şi vor să profite cât pot de împrejurare. Musai să-şi pună pălărie şi şal, să se împopoţoneze în fel şi chip. Veselia se dezlănţuie sălbatică, dezagreabilă, lascivă. Nu, eu unul prefer grădina Frederiksberg[cxxxi]. Acolo se duc ele duminica după-masa, la fel şi eu. Totul e mai manierat şi decent, veselia mai liniştită şi mai distinsă. În general, bărbaţii care n-au înclinaţie pentru slujnice pierd mai mult decât au ele de pierdut din cauza asta. Stolul pestriţ de slujnice e într-adevăr cel mai frumos corp de armată pe care-l avem în Danemarca. Dacă aş fi rege – ştiu ce-aş face dac-aş fi –, n-aş îngădui ca la paradele militare să defileze trupe de prima linie. Dacă aş fi unul dintre cei treizeci şi doi de consilieri ai oraşului, aş cere imediat să fie organizat un comitet de binefacere care să îndrume slujnicele cu îndemn, sfat, încurajări, răsplată şi orice altceva, numai să le determine să se înveşmânteze cu gust şi să-şi facă toaleta. De ce să se risipească frumuseţea, de ce să treacă ea atât de neobservată prin viaţă, las-o să iasă măcar o dată pe săptămână la lumină cum trebuie. Dar, înainte de toate, bun-gust, măsură. O slujnică nu trebuie să apară ca o doamnă, aici are dreptate fiţuica *Prietenul Poliţiei*[cxxxii], dar argumentele pe care le dă foaia sunt în parte greşite. Fiindcă, dacă am putea aduce la înflorire tagma slujitoarelor, n-ar fi de folos şi pentru fetele din casele noastre? Sau poate e prea îndrăzneaţă ideea mea de a vedea astfel un viitor pentru Danemarca,

viitor care ar putea fi numit unic[cxxxiii]? O, de mi-ar fi dat să trăiesc acest timp de aur[cxxxiv] când se va putea umbla toată ziua cu conştiinţa împăcată pe străzi şi străduţe, să mă bucur după pofta inimii! Cât de departe şi îndrăzneţ îmi bat gândurile, cât de patriotic! Dar deocamdată sunt aici, afară, la Frederiksberg, unde vin slujnicele duminica; aici sunt şi eu.

Mai întâi apar slujnicele de la ţară, mână în mână cu iubiţii lor, sau, după alt model: toate fetele în faţă ţinându-se de mâini, iar flăcăii în urmă; sau, după altă imagine: câte două fete şi un flăcău. Un asemenea grup formează cadrul, stau cu toţii în picioare sau aşezaţi pe sub pomii din jurul careului pavilionului. Au sănătate şi prospeţime, doar coloritul tenului sau al toaletelor lor e cam prea tare. Vin după aceea fetele din Iutlanda[cxxxv] şi din Fionia[cxxxvi]. Înalte, zvelte, poate cam prea zdravene, îmbrăcămintea cam dezordonată. Comitetul de binefacere ar avea aici mult de lucru! Nu lipsesc nici reprezentantele diviziei din Bornholm[cxxxvii]: bucătărese aprige, de care nu e bine să te apropii nici în bucătărie, nici la Frederiksberg, au ceva mândru şi respingător. Prezenţa lor nu e, de aceea, lipsită de efect prin contrast: nu vreau să lipsească aici afară, dar nici să am de-a face cu ele. Apoi vin batalioanele principale: fetele din Nyboder[cxxxviii]. Mici de statură, cu membre durdulii, ten fin, vesele, mulţumite, vioaie, vorbăreţe, puţin cochete, adesea cu capul gol. Îmbrăcămintea le e aproape ca de cucoane, doar două observaţii fiind de făcut: că nu poartă şal, ci eşarfă, şi că n-au pălărie, cel mult o bonetă drăguţă, preferând însă capul gol.

– Hai, bună ziua, Marie, te mai întâlnesc pe aici? Nu te-am văzut de mult. Mai lucrezi la consilier?[cxxxix] – Păi da. – Desigur, e un loc bun? – Păi da. – Atunci cum de ieşi aşa singurică, n-ai pe nimeni… vreun drăguţ sau poate n-a avut timp azi şi încă îl aştepţi – nu eşti logodită? Nu se poate! Cea mai frumoasă fată din Copenhaga, cu slujbă la consilier, un model şi o mândrie pentru toate slujnicele, care ştie să se gătească atât de bine şi de… bogat! Ce frumoasă batistă ai în mână, din cea mai fină ţesătură… şi ce văd, broderii pe la colţuri, aşa ceva costă vreo zece mărci… destule cucoane de vază n-au de-astea… mănuşi franţuzeşti… umbrelă de mătase… Asemenea fată să nu fie logodită! Total aiurea. Dacă-mi aduc bine aminte, ţinea la tine Jens, ştii care Jens, al angrosistului de la etajul doi… Vezi c-am nimerit-o… atunci de ce nu te-ai logodit? Jens era un băiat drăguţ, cu slujbă ca lumea, poate ar fi ajuns cu timpul, datorită influenţei angrosistului, poliţist sau fochist la palat[cxl], nu era deloc partidă rea… Sigur că numai tu eşti de

vină, ai fost prea aspră cu el… – Nicidecum! dar am aflat că Jens a mai fost logodit şi nu s-a purtat deloc frumos cu fata… – Ce-mi aud urechile, cine ar fi crezut că Jens era din ăştia… da, gardiştii, în ăştia nu poţi să ai încredere… ai făcut foarte bine, o fată ca tine e prea bună ca să se risipească pe oricine… precis o să-ţi găseşti o partidă mai potrivită, ţi-o garantez. – Ce mai face domnişoara Juliane? N-am mai văzut-o de mult. Frumoasa mea Marie, mi-ai putea da desigur unele lămuriri… dacă eşti tu însuţi nefericit în iubire nu înseamnă că nu poţi să te interesezi de alţii… E atâta lume aici, dar nu îndrăznesc să stau de vorbă cu tine, mi-e teamă că ar putea să tragă cineva cu urechea… Ascultă numai o clipă, frumoasa mea Marie… Uite un loc aici, o alee umbroasă în care copacii se îmbrăţişează pentru a ne feri de ochii lumii, aici, unde nu vedem pe nimeni şi nu auzim glas omenesc, doar un suav ecou al sonurilor muzicii… aici îndrăznesc să vorbesc despre taina mea… Nu-i aşa, dacă Jens n-ar fi fost un om aşa de rău, aţi fi mers pe aici braţ la braţ, aţi fi ascultat bucuriile muzicii, v-aţi fi desfătat cu altele mai înalte… de ce eşti aşa tulburată, uită-l pe Jens… nu fi nedreaptă cu mine… am venit aici doar ca să te întâlnesc… şi ca să te văd pe tine am trecut pe la consilier… N-ai observat… că de câte ori se putea mergeam până la uşa bucătăriei…Trebuie să fii a mea… se va citi anunţul din amvon… mâine-seară o să-ţi explic totul… sus pe scara dinspre bucătărie, uşa de la stânga, faţă-n faţă cu uşa de la bucătărie… la revedere, frumoasa mea Marie… să nu ştie nimeni că m-ai văzut pe aici şi că am stat de vorbă şi că-mi ştii secretul – – –

E cu adevărat drăguţă, s-ar putea face ceva din ea. Când o să pun piciorul în odăiţa ei, voi face chiar eu anunţul din amvon. Am încercat totdeauna să dezvolt frumoasa autarkeia[cxli] grecească şi mai ales să-l fac pe preot inutil.

Dacă s-ar putea, m-ar interesa să stau ascuns undeva în spatele Cordeliei când primeşte vreuna din scrisorile mele. Aş putea să-mi dau seama uşor în ce măsură o asimilează din punct de vedere erotic. În ansamblu, scrisorile sunt şi rămân un mijloc nepreţuit de a face impresie asupra unei tinere: litera moartă lasă deseori o impresie mai puternică decât cuvântul viu. O epistolă reprezintă o comunicare secretă. Eşti stăpân pe situaţie, presiunea prezenţei nu e simţită; o fată preferă să fie singură cu idealul ei, cel puţin în anumite momente, şi anume tocmai atunci când acesta îi influenţează cel

mai puternic starea de spirit. Chiar dacă idealul ei şi-a găsit o desăvârşită expresie într-un obiect al iubirii, sunt totuşi momente în care simte că în idealul ei există o infinită bogăţie pe care realitatea n-o posedă. Asemenea clipe sunt sărbători ale împăcării pe care trebuie să i le concedem. Dar trebuie să ştie cum să le folosească, spre a nu se întoarce la realitate epuizată, ci întărită. La aşa ceva folosesc scrisorile, datorită cărora eşti invizibil şi prezent spiritual în aceste sfinte ceasuri ale iniţierii, iar închipuirea că adevăratul iubit este cel care a scris scrisoarea uşurează şi face firească trecerea la realitate.

Aş putea deveni gelos pe Cordelia? Pe toţi dracii, da! Şi totuşi în alt sens… nu! Dacă ar trebui să lupt cu un altul pentru ea, chiar învingând, dacă aş vedea că dezvoltarea fiinţei i-a fost tulburată, nedevenind ceea ce am vrut să fac din ea, aş renunţa.

Un vechi filozof[cxlii] spune că omul care aşterne în scris tot ce a trăit este, chiar fără să ştie acest lucru, un filozof. Am trăit acum mai multă vreme în comunitatea logodnicilor: ceva roade trebuie să dea şi această relaţie. O vreme m-am gândit să strâng material pentru un studiu cu titlul „Contribuţie la teoria sărutului – dedicată tuturor îndrăgostiţilor tandri“. De altfel, e ciudat că nu există vreo scriere despre aşa ceva. Dacă voi izbuti să isprăvesc o asemenea carte, voi îndeplini o nevoie îndelung resimţită. Oare această lipsă să-şi aibă originea în faptul că filozofii nu se gândesc la asta sau în faptul că nu se pricep? Câteva lucruri aş putea totuşi să consemnez: pentru un sărut deplin e necesar în primul rând ca făptaşii să fie bărbat şi femeie. O sărutare între bărbaţi e de prost gust – sau, mai rău, are gust prost. Apoi, cred că sărutul se apropie de idee când bărbatul sărută fata şi nu invers. Acolo unde relaţia dintre bărbat şi femeie devine de-a lungul timpului indiferentă, sărutul nu mai are semnificaţie. Aici e vorba de un sărut casnic prin care soţii, în lipsă de şervet, îşi şterg buzele urându-şi „să-ţi fie de bine!“ –

Dacă diferenţa de vârstă e considerabilă, sărutarea se află în afara ideii. Îmi amintesc de o şcoală de fete din provincie în care cele din ultima clasă aveau o vorbă: „Pupă-l pe consilierul de justiţie!“, expresie legată de o amintire deloc plăcută. Originea expresiei era următoarea: profesoara avea un cumnat care trăia în casa ei şi fusese consilier de justiţie, era bătrân şi ca

atare îşi lua libertatea de a voi să pupe fetele. – Sărutarea poate să fie expresia unei anume pasiuni. Însă, dacă un frate îşi sărută sora geamănă, sărutul nu-i chiar sărut. Tot aşa se poate spune şi despre sărutul de la jocurile cu gajuri de Crăciun sau despre un sărut furat. Sărutul e o acţiune simbolică lipsită de însemnătate dacă nu există şi sentimentul care trebuie s-o determine, iar acest sentiment apare doar în anumite împrejurări. Dacă aş încerca să clasific săruturile, ar fi de gândit mai multe principii de împărţire. Unul ar fi cel în legătură cu zgomotul pe care îl face. Aici nu mi-ar ajunge limbajul pentru a nota observaţiile. Cred că nici toate limbile lumii nu au destule provizii de onomatopee pentru a desemna deosebirile pe care le-am remarcat chiar şi numai în casa unchiului meu. Sărutul e când plescăitor, când şoptitor, când plesnitor, când bubuitor, când plin, când gol, când moale ca bumbacul ş.a. – Sărutul poate fi clasificat şi în legătura cu atingerea – în sărut tangent, sărut *en passant*[cxliii], sărut coerent. – Poate fi împărţit şi în legătură cu durata – în scurt şi lung. În legătură cu durata există şi o altă împărţire, de fapt singura care mi-a plăcut. Se face deosebire între primul sărut şi celelalte. Lucrul la care reflectez eu aici e irelevant pentru cel care ţine seama de alte împărţiri, e indiferent în general faţă de sunet, atingere, timp. Primul sărut e calitativ diferit de celelalte. Puţini oameni se gândesc însă la asta; ar fi păcat dacă nu s-ar gândi măcar unul.

* * *

Cordelia mea!

Un răspuns bun e ca un sărut dulce, spune Solomon[cxliv]. Ştii că sunt curios şi pun întrebări; aproape că sunt vorbit de rău pentru asta. Ceea ce vine de la faptul că nu sunt înţelese toate câte le întreb; tu şi numai tu înţelegi ce întreb, tu şi numai tu ştii să dai un răspuns bun; fiindcă un bun răspuns e ca un dulce sărut, spune Solomon.

Al tău Johannes

* * *

E o deosebire între erotismul spiritual şi cel lumesc. Până acum am încercat să dezvolt la Cordelia mai mult erotismul spiritual. Prezenţa mea trebuie de acum să dobândească altă semnificaţie; nu va fi doar o însoţire a stării ei de spirit, poate deveni ispitire. Pentru aceasta m-am pregătit zilele trecute citind cunoscutul pasaj din *Phaidros*[cxlv] despre iubire. Îmi

electrizează întreaga făptură şi e un superb preludiu. Platon se pricepea cu adevărat la erotism.

* * *

Cordelia mea!

Latinii spun despre un discipol atent că atârnă de buzele magistrului[cxlvi]. Pentru dragoste totul e imagine şi, invers, imaginea e din nou realitate. Nu sunt eu oare un elev sârguincios şi atent? Dar tu nu spui nici un cuvânt.

Al tău Johannes

* * *

Să fi fost altul implicat în această dezvoltare, ar fi fost probabil prea deştept pentru a se lăsa condus. Dacă aş consulta un logodnic iniţiat, el ar spune cu mare elan şi îndrăzneală erotică: zadarnic caut în poziţiile iubirii acea figură sonoră[cxlvii] în care iubiţii să vorbească despre dragostea lor. Aş răspunde: mă bucur că ai căutat zadarnic, fiindcă asemenea aşezare nu ţine deloc de cuprinsul propriu-zis al erotismului, chiar dacă incluzi în ea categoria interesantului. Dragostea e prea substanţială pentru a se lăsa înecată de vorbe; situaţiile erotice sunt prea pline de sens pentru a mai încăpea vorbăria. Sunt mute, tăcute, cuprinse în anumite contururi şi totuşi grăitoare ca muzica statuii lui Memnon[cxlviii]. Eros gesticulează, nu vorbeşte; sau, dacă o face, e o aluzie misterioasă, o muzică în imagini. Situaţiile erotice sunt totdeauna fie sculpturale, fie picturale, iar a sta de vorbă despre iubire nu e o situaţie nici sculpturală, nici picturală. Logodnicii temeinici încep totuşi prin asemenea discuţii, care rămân, de altfel, firul ce-i uneşte în vorbăreaţa lor căsnicie. Asemenea discuţii sunt începutul şi promisiunea faptului că nu va lipsi din căsătoria lor zestrea despre care vorbea Ovidiu: *dos est uxoria lites.*[cxlix] – Dacă tot e de vorbit, ajunge s-o facă unul. Să vorbească bărbatul, deci să stăpânească măcar câteva din puterile brâului cu care amăgea Venus[cl]: darul de a discuta, dulcea linguşeală, adică insinuarea. Nu reiese de nicăieri că Eros era mut sau că n-ar fi potrivit, din punct de vedere erotic, să stai de vorbă, doar că discuţia în sine trebuie să fie erotică, nu pierdută în consideraţii constructive despre perspectivele vieţii ş.a.; apoi conversaţia trebuie văzută ca un răgaz în făptuirea erotică, ca o petrecere a timpului, iar nu ca punct culminant. O astfel de conversaţie, o astfel de *confabulatio*[cli] e în sine divină, şi nu mă voi plictisi niciodată să stau de

vorbă cu o fată. Vreau să spun că mă pot plictisi de o tânără fată, dar niciodată de conversația cu ea. Pentru mine e o imposibilitate, e ca şi cum m-aş plictisi să respir. Proprie unei asemenea discuții e înflorirea vegetativă a conversației. Discuția se menține la nivel pământesc, n-are un obiect propriu-zis, întâmplarea e legea mişcărilor ei – însă numele ei şi al creațiilor ei e „floarea celor o mie de bucurii“[cli].

* * *

Cordelia mea!

„A mea – al tău“: aceste cuvinte cuprind săracul conținut al scrisorilor mele precum o paranteză. Ai observat că distanța dintre brațele ei devine tot mai mică? O, Cordelia mea! E totuşi frumos; cu cât paranteza e mai lipsită de conținut, cu atât e mai plină de semnificație.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

E oare îmbrățişarea o luptă?

Al tău Johannes

* * *

În general, Cordelia e tăcută. Acest lucru mi-a plăcut întotdeauna. E o fire feminină mult prea profundă pentru a chinui pe cineva cu un hiat, formă a vorbirii caracteristică mai ales femeilor, de neevitat când bărbatul care trebuie să formeze consoana precedentă sau următoare e la fel de feminin[cliii]. Uneori însă, o scurtă observație trădează cât de mult e ascuns în ea. E ca şi cum în spatele unui om schițând cu mână nesigură unele trăsături din desen s-ar afla un altul, care ar face mereu din ele ceva îndrăzneț, rotunjit. Cordelia e surprinsă ea însăşi şi totuşi e ca şi cum spusele i-ar aparține. De aceea veghez asupra ei, asupra fiecărei observații întâmplătoare, asupra oricărui cuvânt lesne aruncat; dându-i-le înapoi, ele devin întotdeauna ceva mai însemnat, un ceva pe care ea îl cunoaşte şi totodată nu-l recunoaşte.

Azi am ieşit în societate. N-am schimbat nici un cuvânt între noi. Musafirii tocmai se ridicau de la masă, când slujitorul a intrat şi a anunțat-o

pe Cordelia că a sosit un mesager care vrea să-i vorbească. Acest mesager era din partea mea; aducea o scrisoare în care erau cuprinse aluzii la o observaţie pe care o făcusem în timp ce stăteam la masă. Ştiusem s-o amestec în conversaţia obişnuită de la masă în aşa fel încât Cordelia, deşi aflată departe de mine, tot trebuise s-o audă şi s-o înţeleagă greşit. Asta şi calculasem prin respectiva scrisoare. Dacă n-aş fi reuşit să dau conversaţiei de la masă direcţia respectivă, aş fi fost eu însumi prezent la ora stabilită pentru a confisca scrisoarea. Cordelia s-a întors din nou înăuntru şi a trebuit să spună o mică minciună. Astfel de lucruri consolidează tăinuirea erotică fără de care ea n-ar putea merge pe calea menită.

* * *

Cordelia mea!

Crezi că un om care-şi odihneşte capul pe dealul ielelor[cliv] vede-n vis imaginea unei iele? Nu ştiu, dar ştiu că, odihnindu-mi capul pe pieptul tău, neînchizând ochii şi privind în sus, văd chipul unui înger. Crezi că acela care îşi reazemă capul de dealul ielelor nu poate să doarmă liniştit? Eu nu cred, dar ştiu că atunci când capul mi se apleacă spre sânu-ţi sunt mult prea tulburat pentru ca somnul să poată coborî asupra ochilor mei.

Al tău Johannes

* * *

*Jacta est alea.*[clv] Acum trebuie să aibă loc transformarea. Am fost la ea azi, cu totul preocupat de o idee care mă bântuia în mod deosebit. Ideea însăşi era interesantă şi a captivat-o. Ar fi fost şi greşit să încep noua manevră prin a fi rece faţă de ea. Acum am plecat, iar gândul n-o mai preocupă, astfel încât observă cu uşurinţă că am fost altfel decât de obicei. Faptul că descoperă schimbarea în singurătate face această descoperire mult mai dureroasă pentru ea; efectul e mai încet, dar cu atât mai pătrunzător. Nu poate să izbucnească brusc, iar când se iveşte ocazia şi-a închipuit deja atâtea lucruri, încât nu le poate exprima dintr-odată şi păstrează întotdeauna un rest de îndoială. Neliniştea creşte, scrisorile încetează, nu mai primeşte hrana erotică, iar iubirea e ironizată ca un lucru ridicol. Poate va participa o clipă la toate acestea, dar în timp nu va putea să le îndure. Va dori să mă captiveze prin aceleaşi mijloace pe care le-am folosit şi eu faţă de ea, şi anume prin erotism.

Când e vorba de ruperea logodnei, orice fată e o mare cazuistă[clvi]; deşi la şcoală nu sunt cursuri pe această temă, ştiu toate perfect ce să răspundă la întrebarea: „În care situaţie se cuvine ruperea logodnei?“ De fapt, acest subiect ar trebui să apară la examenul de absolvire din ultimul an; cu toate că şcolăriţele scriu de obicei compuneri monotone, sunt sigur că în acest caz am avea diversitate, fiindcă problema însăşi deschide isteţimii unei fete un larg orizont. De ce să nu-i dăm unei tinere ocazia de a-şi pune strălucit în lumină isteţimea? Oare n-ar avea astfel ocazia şi să demonstreze că e matură – pentru logodnă?

Am trăit odată o situaţie care m-a interesat foarte mult. Într-o familie pe care o vizitam din când în când am găsit într-o zi părinţii plecaţi, însă cele două fete erau acasă şi aveau invitate la cafea un cerc de prietene. Erau acolo opt tinere între şaisprezece şi douăzeci de ani. Pesemne nu aşteptau vizite, ba chiar fata-n casă avea ordin să nu deschidă. Am intrat totuşi şi mi-am dat seama limpede că erau oarecum suprinse. Domnul ştie ce-or avea de vorbit opt tinere într-un asemenea sinod![clvii] Au şi femeile măritate adunări, dar acolo se discută teologie pastorală[clviii], mai ales importante probleme precum: în care situaţie e cazul să laşi slujnica singură la piaţă; dacă e bine să ai cont la măcelar sau să plăteşti pe loc; dacă se cuvine ca bucătăreasa să aibă un drăguţ sau nu; ce se poate face împotriva unei prea intense cultivări a acestor „relaţii“, care duce la scăderea nivelului culinar. Mi-am dobândit şi eu un loc în frumosul grup. Era un început timpuriu de primăvară. Soarele trimitea în cameră câteva raze, prevestire a sosirii sale. În cameră era încă o atmosferă iernatică, de aceea păreau razele atât de bine-venite. Pe masă, cafeaua răspândea o plăcută aromă – şi ce să mai spun de tinerele fete, vesele, sănătoase, înfloritoare, debordante; neliniştea le trecuse repede, în fond de ce s-ar fi neliniştit? Erau în număr destul de mare. – Am reuşit să aduc vorba despre când e îngăduit să rupi o logodnă. În timp ce ochiul se veselea zburdând din floare-n floare în această cunună de fete, aşezându-se când colo, când dincoace, bucurându-se din plin de frumuseţe, urechea exterioară se desfăta plutind în muzica vocilor, iar auzul lăuntric în desluşirea înţelesurilor. Un singur cuvânt îmi era de ajuns pentru a privi adânc în câte-o inimă de fată şi a-i cunoaşte povestea. Cât de ademenitoare sunt drumurile iubirii, ce interesant e să cercetezi ce departe ajunge fiecare bătându-le! Puneam mereu paie pe foc. Spiritul, hazul, obiectivitatea estetică dădeau libertate relaţiilor şi totuşi lucrurile rămâneau

în granițele celei mai stricte decențe. În timp ce pluteam în uşoarele straturi ale conversației, exista o posibilitate latentă să pun fetele, cu un sigur cuvânt, în cea mai mare încurcătură. Această posibilitate era în puterea mea. Dar fetele nu-şi dădeau seama de asta, nici nu bănuiau. În acest joc uşor al conversației, fiecare clipă era ținută pe loc, aşa cum Şeherezada ținuse departe condamnarea la moarte cu poveştile ei.[clix]

Ba țineam conversația la granița melacoliei, ba lăsam frâu liber zburdălniciei, ba stârneam un voios joc dialectic. Materia deschidea o mare diversitate pentru tot felul de posibilități ulterior cercetabile, iar eu aduceam mereu în discuție teme noi. – Le-am povestit despre o fată pe care cruzimea părinților o silise să rupă logodna. Nefericitul conflict aproape că le-a făcut să lăcrimeze. – Le-am povestit de-un bărbat care rupsese logodna pe motiv că fata era prea înaltă şi că el nu stătuse în genunchi în fața ei când îi mărturisise iubirea. Când i-am spus că ăsta nu era un motiv suficient, a răspuns: ba e de ajuns pentru a obține ceea ce doresc; nimeni nu poate riposta cu bun-simț la aşa ceva. Am prezentat adunării un caz dificil: o tânără rupsese logodna, fiind convinsă că nu se potriveşte cu logodnicul ei. Iubitul voia s-o facă să se răzgândească, asigurând-o că o iubeşte foarte mult. Atunci ea răspunsese: ori ne potrivim şi există o simpatie adevărată, iar atunci trebuie să recunoşti că nu ne potrivim, ori nu ne potrivim, şi atunci trebuie să recunoşti că nu ne potrivim. O plăcere să vezi cum îşi băteau capul pentru a înțelege acest misterios limbaj, şi totuşi mi-am dat seama clar că erau câteva care înțeleseseră foarte bine. Fiindcă, dacă se pune problema ruperii unei logodne, orice fată e o cazuistă înnăscută. Într-adevăr, cred că pe tema ruperii logodnei mai degrabă aş vrea să am o dispută cu diavolul decât cu o tânără fată.

Azi am fost la ea. Cu viteza gândului, am pomenit din nou despre acelaşi subiect pe care-l dezbătusem ieri, încercând s-o aduc din nou în extaz. „Am vrut să fac ieri o remarcă, dar mi-a venit în minte abia după ce am plecat!“ Mi-a reuşit. Câtă vreme sunt cu ea, îi place să mă asculte; după ce plec, observă desigur că a fost înşelată, că eu m-am schimbat. Aşa ies din joc. E o soluție perfidă, dar potrivită, ca toate soluțiile indirecte. Ea îşi spune că lucrurile despre care vorbesc mă preocupă, o interesează şi pe ea pe moment, dar astfel o înşel, lipsind-o de adevăratul erotism.

*Oderint, dum metuant*[clx], ca şi cum numai frica şi ura ar sta laolaltă, în timp ce teama şi iubirea n-ar avea nimic comun, de parcă nu teama ar fi aceea care face iubirea interesantă? Ce fel de iubire e aceea cu care învăluim natura, nu se ascunde în ea o tainică angoasă şi groază? Pentru că frumoasa ei armonie îşi croieşte drum prin lipsa de legi şi sălbatica dezordine, prin înşelăciunea necredinţei. Dar tocmai această angoasă ne captivează cel mai tare. La fel stau lucrurile cu iubirea, când e să fie interesantă. Dincolo de ea cloceşte noaptea adâncă, angoasantă, din care izbucnesc florile iubirii. Astfel stă *nymphaea alba*[clxi] cu pocalu-i pe suprafaţa apei, în timp ce gândul se înspăimântă scufundându-se în adâncul întunecat unde îşi are rădăcinile. – Am remarcat că ea îmi spune „al meu“ doar în scris; altfel nu are curaj. Azi am rugat-o să-mi spună aşa, insinuant şi cu cât mai multă căldură erotică. A început să rostească, dar o privire ironică mai scurtă şi grăbită decât se poate spune a fost de ajuns să-i facă imposibilă încercarea, deşi buzele mele o îndemnau foarte tare. O stare de spirit firească.

E a mea. Nu împărtăşesc acest lucru stelelor, cum se obişnuieşte; nu văd de ce o asemenea ştire ar interesa îndepărtatele corpuri cereşti. N-am mărturisit aceasta nici unui om, nici măcar Cordeliei. Ţin pentru mine secretul, mi-l şoptesc mie, în tainice convorbiri cu mine însumi. – Rezistenţa ei n-a fost atât de mare pe cât mă aşteptasem; în schimb forţa erotică pe care o dezvoltă e uimitoare. Cât de interesantă e în pasiunea ei, cât de mare, aproape supranaturală! Cu câtă iscusinţă ştie să evite, cât de mlădios se insinuează peste tot, oriunde descoperă un punct instabil! Totul e pus în mişcare, dar tocmai în acest freamăt al elementelor mă aflu în largul meu. În această mişcare nu e deloc lipsită de frumuseţe, nici sfâşiată în stările de spirit, nici spulberată în momente. E mereu o Anadyomene[clxii], doar că nu se iveşte din mare într-o naivă minunăţie sau într-o degajată linişte, ci agitată de pulsul puternic al iubirii, în timp ce rămâne în unitate şi echilibru. E desăvârşit înarmată pentru confruntare, luptă cu săgeata ochiului, cu porunca sprâncenei, cu misterul frunţii, cu elocvenţa sânului, cu primejdioasele ademeniri ale îmbrăţişării, cu implorarea buzelor, cu zâmbetul obrazului, cu dulcele dor al întregii ei alcătuiri. E în ea o forţă, o energie, de parcă ar fi o Walkyrie[clxiii], dar această forţă erotică e din nou temperată de o galeşă sleire care pluteşte asupra-i ca o suflare. – Prea multă

vreme nu va putea să rămână pe această culme unde n-o pot ține decât angoasa şi neliniştea, împiedicând-o să se prăbuşească. Față de o asemenea agitație, va simți curând că logodna e prea îngustă, prea jenantă. Va deveni ea însăşi ademenitoarea care mă va seduce spre a trece de limitele obişnuitului, fiind conştientă de acest lucru, ceea ce e pentru mine esențialul.

Am de-acum nu puține semne din partea ei că s-a săturat de logodnă. Ele nu trec neobservate de mine, sunt cercetaşii manevrelor mele în sufletul ei, care-mi aduc lămuriri, sunt capetele firului prin care o prind în mreaja planului meu.

Cordelia mea!

Te plângi de logodnă, crezi că iubirea noastră n-are nevoie de vreo legătură exterioară, care nu-i decât un obstacol. Aici o recunosc imediat pe nemaipomenita mea Cordelia! Cu adevărat te admir. Unirea noastră exterioară nu e decât o separare. Mai este o cale de mijloc, care ne îndepărtează precum pe Pyramus de Thisbe[clxiv]: faptul că oamenii ştiu e un lucru supărător. Doar în contradicție există libertate. Când nici un străin nu bănuieşte iubirea, abia atunci dobândeşte ea importanță; când ceilalți cred că îndrăgostiții se urăsc, abia atunci e fericire-n iubire.

Al tău Johannes

* * *

În curând se va rupe logodna. Ea însăşi e cea care-o desface, pentru a mă prinde şi mai mult cu această desprindere, aşa cum buclele despletite vrăjesc mai mult decât cele legate. Să fi fost eu cel ce rupe logodna, n-aş fi putut să admir acest erotic salt mortal, această privelişte atât de seducătoare, semn sigur al îndrăznelii sufletului ei. Ceea ce pentru mine e principalul. Şi apoi, mi-ar fi adus tot felul de urmări neplăcute în societate. Aş fi fost considerat rău, aş fi fost detestat, deşi pe nedrept; dar tare le-ar fi convenit multora! Sunt destule domnişoare care, în lipsa logodnei, ar fi destul de mulțumite cu faptul că era cât pe ce să fie. Înseamnă şi asta ceva, deşi, sincer să fiu, destul de puțin. Se înghesuie şi se împing pe lista de aşteptare, dar cu cât urcă mai în față, cu atât sunt mai mici perspectivele. Nu sunt valabile criteriile de vechime când e vorba de avansare şi

promovare. La asta se mai adaugă faptul că o asemenea domnişorică se plictiseşte de valul calm, neschimbat, vrea să aibă o viaţă în mişcare, să se întâmple ceva. Şi ce se compară cu o iubire nefericită, mai ales dacă pe lângă toate astea poţi lua lucrurile în uşor! Îţi închipui, făcându-ţi şi semenul să creadă aşa, că te afli printre cei înşelaţi, dar, lipsindu-ţi calificarea pentru a intra într-un cămin mănăstiresc, te alături celor care se plâng. Oamenii se simt deci datori să mă urască. La care se adaugă batalionul celor care au fost într-adevăr înşelate, măcar pe jumătate sau trei sferturi. Fiindcă, în această privinţă, există multe grade: de la cele care au ajuns să aibă inel şi să renunţe la el, la cele care nu s-au bizuit decât pe o strângere de mână la un contradans. Rănile lor sunt redeschise prin fiecare nouă durere. Port deci cu mine, ca pe o zestre, şi ura lor. Dar toate cele care mă detestă sunt şi ele îndrăgostite în secret de biata mea inimă. Un rege fără ţară e o figură ridicolă; dar un război de succesiune între cete de pretendenţi la un regat fără teritoriu depăşeşte culmea ridicolului. Aş avea deci tot dreptul de a fi iubit şi îngrijit de femeile frumoase ca o casă de amanet! Un logodnic adevărat nu se îngrijeşte decât de una, dar, când e vorba de o asemenea ocazie încăpătoare, înseamnă că trebuie să ai grijă de toate, oricâte ar fi. Scap deci de toată această bătaie de cap şi am în plus avantajul de a juca un rol nou. Copilele îmi vor plânge soarta, mă vor căina, vor suspina pentru mine, iar eu le voi ţine isonul: poţi face şi în modul acesta capturi.

Ciudat lucru, observ în prezent cu durere că mă aleg cu semnul trădător pe care Horaţiu îl doreşte tuturor fetelor infidele – un dinte negru, şi încă unul din faţă.[clxv] Cât de superstiţios poate fi omul. Dintele mă deranjează de-a binelea, nu pot suporta ideea că am astfel un punct vulnerabil. De obicei sunt bine înarmat, dar acum poate să mă lovească orice nerod mai profund decât ar crede, mişcând dintele. Fac totul ca să-l albesc, dar zadarnic; recit precum Palnatoke[clxvi]:

Îl curăţ ziua, chiar şi noaptea,
Dar umbra neagră nu se şterge.

Viaţa e plină de mistere! Un asemenea fleac poate să mă neliniştească mai mult decât atacul cel mai primejdios, situaţia cea mai penibilă. Aş vrea să-l scot; dar are efect asupra organului, asupra forţei glasului meu. Totuşi

vreau să-l scot şi să pun unul fals. Acela e fals faţă de lume, cel negru era fals faţă de mine.

E minunat că logodna a început să fie resimţită de Cordelia ca un obstacol. Căsătoria a fost şi rămâne o instituţie onorabilă, chiar dacă plicticoasă, întrucât aduce încă din tinereţe respectabilitatea cuvenită bătrâneţii. În schimb, logodna e o născocire omenească şi ca atare deopotrivă ridicolă şi plină de semnificaţie, încât e cu totul de înţeles dacă, pe de o parte, o fată trece dincolo de ea în vârtejul pasiunii şi pe de altă parte îi simte semnificaţia, simte energia sufletului pe o circulaţie sangvină mai înalt, hrănindu-i întreaga alcătuire. Ceea ce trebuie să fac acum e să o călăuzesc astfel încât să piardă cu totul din ochi, în evadarea ei îndrăzneaţă, atât căsătoria, cât şi ţărmul realităţii, pentru ca sufletul ei, din mândrie şi deopotrivă din angoasa că m-ar putea pierde, să distrugă o imperfectă formă omenească, tânjind spre ceva care e mai presus de obişnuitul omenesc. N-am de ce să mă tem că nu voi izbândi, fiindcă de acum pluteşte atât de sus deasupra vieţii, încât realitatea e în bună parte pierdută din vedere. În plus, eu sunt tot timpul lângă ea pe punte, la nevoie pot să înalţ pânzele.

Femeia e şi rămâne pentru mine o inepuizabilă sursă de reflecţie, un bogat prilej de observaţii. Bărbatul care nu se simte îndemnat la asemenea studiu poate fi, din punctul meu de vedere, orice-ar vrea pe lume, însă nu este estet. Tocmai aceasta e minunăţia esteticului, că nu se raportează decât la frumos şi în esenţă nu are de-a face decât cu literatura şi cu sexul frumos. Mă bucur şi îmi bucură inima să îmi imaginez soarele feminităţii strălucind într-o infinită multiplicitate şi răspândindu-se într-un noian de graiuri, la care fiecare fată participă cu o mică parte a întregului bogăţiei feminităţii, însă în aşa fel încât tot ce are în rest se concentrează armonios în jurul acestui punct. În acest sens, frumuseţea feminină poate fi divizată la infinit. Doar că fiecare parte a frumuseţii trebuie să fie stăpânită armonios, pentru că altfel deranjează şi ajungi să crezi că natura s-a gândit la ceva în legătură cu această fată, însă a rămas numai la gând. Ochii nu-mi obosesc niciodată să privească nerăbdători această multitudine periferică, aceste emanaţii răspândite de frumuseţea feminină. Fiecare punct are o părticică din aceasta, dar e totuşi desăvârşit în sine, fericit, voios, frumos. Fiecare are caracteristica sa: zâmbetul vesel, privirea şăgalnică, ochii plini de dorinţă, capul plecat, firea exuberantă, tristeţea tăcută, presimţirea profundă,

melancolia prevestitoare, dorul pământesc, emoțiile nemărturisite, sprâncenele care dau ghes, buzele întrebătoare, fruntea misterioasă, buclele seducătoare, genele care ascund, mândria cerească, pudoarea pământească, puritatea îngerească, roşeala singuratică, mersul uşor, plutirea grațioasă, atitudinea galeşă, visul plin de dor, suspinele fără explicație, silueta subțire, formele molatice, pieptul bogat, şoldurile cambrate, piciorul mic, mâna fină. – Fiecare are partea sa de frumusețe, iar ce nu are una, are cealaltă. Iar după ce am privit şi am tot privit, am contemplat şi am tot contemplat varietatea acestei lumi, după ce am zâmbit, suspinat, măgulit, amenințat, dorit, ispitit, râs, plâns, sperat, temut, învins, pierdut – închid evantaiul şi cele risipite se adună laolaltă, iar părțile alcătuiesc un întreg. Atunci sufletul meu se bucură, inima-mi bate, pasiunea se aprinde. Această unică fată, singura din toată lumea, trebuie să-mi aparțină, trebuie să fie a mea. Dumnezeu n-are decât să-şi păstreze cerul, atâta timp cât eu o pot păstra pe ea.[clxvii] Ştiu foarte bine ce aleg, e un lucru atât de măreț, încât cerului nu-i poate fi de folos o asemenea împărțire; ce ar mai rămâne în cer dacă eu aş păstra-o pe ea? Credincioşii musulmani ar fi dezamăgiți în speranța lor dacă ar îmbrățişa în paradis doar umbre palide şi lipsite de puteri, iar nu inimi calde, din cauză că toată căldura inimii ar fi strânsă în pieptul acestei unice fete; lipsit de consolare, ar dispera întâlnind doar buze palide, ochi osteniți, un piept nemişcat, o slabă strângere de mână; pentru că toată roşeața buzelor, tot focul privirilor, toată neliniştea din piept, toată promisiunea strângerii de mână, presimțirea suspinului, pecetluirea sărutului, cutremurarea atingerii, patima îmbrățişării – totul – totul ar fi strâns laolaltă în ea, care ar risipi pentru mine ceea ce ar fi de ajuns atât pentru lumea de aici, cât şi pentru cea de dincolo.

M-am gândit deseori la acest lucru şi de fiecare dată când gândesc astfel mă înfierbânt, închipuindu-mi-o pe ea plină de căldură. Deşi lumea în general consideră căldura un semn bun, nu rezultă că ar fi de acord să atribuie gândirii mele lăudabilul predicat de a fi solidă. De aceea vreau să devin, pentru varietate, rece şi să mi-o imaginez pe ea rece. Voi încerca să gândesc femeia categorial. În ce categorie ar trebui cuprinsă? În categoriaființei pentru altceva.[clxviii] Pe de altă parte, aici nu trebuie să ne lăsăm tulburați de experiența care ne învață că rareori întâlneşti o femeie care să fie cu adevărat o ființă pentru altceva, întrucât în general un mare număr de femei nu sunt nimic, nici pentru ele însele, nici pentru alții. Femeia are

această definiție în comun cu întreaga natură şi în general cu tot ce e feminin. Aşadar, natura e doar pentru altceva, nu în sens teologic, astfel încât anumite elemente ale naturii să fie doar pentru un alt element, ci întreaga natură e pentru altceva – e pentru spirit. La fel stau lucrurile şi cu toate cele individuale. De exemplu, viața plantelor îşi dezvoltă frumusețile ascunse în toată naivitatea şi e doar pentru altceva. La fel, o ghicitoare, o şaradă, un secret, o vocală etc. sunt doar ființă pentru altceva. Astfel se explică şi de ce Dumnezeu, când a creat-o pe Eva, l-a făcut pe Adam să cadă într-un somn adânc, pentru că femeia e visul bărbatului. Această poveste ne învață şi în alt fel că femeia e ființă pentru altceva. Ne spune că Iehova a luat una din coastele bărbatului. Dacă ar fi luat, de exemplu, din creierul bărbatului, femeia ar fi fost în continuare o ființă pentru altceva, dar menirea ei n-a fost să fie o fantezie mentală, ci cu totul altceva. A devenit carne şi sânge, însă tocmai prin acest fapt a intrat în categoria naturii, care e în mod esențial ființă pentru altceva. Abia prin atingerea iubirii se trezeşte ea, până atunci e doar vis. În această existență de vis putem distinge două stadii: primul e cel în care iubirea visează despre ea; cel de-al doilea e cel în care ea visează despre iubire.

Ca ființă pentru altceva, femeia e desemnată prin virginitatea pură. Pentru că virginitatea e o ființă şi, în măsura în care e o ființă pentru sine, e de fapt o abstracție şi se arată doar altora. La fel stau lucrurile şi cu inocența feminină. După cum se ştie, nu a existat nici o imagine a zeiței Vesta[clxix], zeița care desemna cel mai îndeaproape adevărata virginitate. Pentru că această existență e geloasă pe sine din punct de vedere estetic, la fel cum Iehova e gelos din punct de vedere etic, şi nu vrea să existe vreo imagine sau măcar o reprezentare a sa. Aceasta e contradicția care constă în faptul că tot ce e pentru altceva nu există şi într-un fel devine vizibil doar prin altceva. Din punct de vedere logic, contradicția aceasta e cu totul corectă, iar cine se pricepe la gândirea logică nu va fi deranjat de ea şi se va bucura de ea. În schimb, cine nu gândeşte logic îşi va închipui că tot ce e ființă pentru altceva *este* în sens finit, aşa cum se poate spune despre un lucru individual că e ceva pentru mine.

Această ființă a femeii (cuvântul *existență* spune deja prea mult, pentru că ea nu subzistă în afara ei înseşi[clxx]) e desemnată în mod corect prin grație, o expresie care aminteşte de viața vegetală; e, după cum le place poeților să spună, ca o floare[clxxi], până şi ceea ce este spiritual în ea e prezent într-un

mod vegetal. Astfel, femeia e determinată de natură şi e din această cauză liberă doar din punct de vedere estetic. În sens mai profund, ea este eliberată doar cu ajutorul bărbatului şi de aceea se spune „a peți“[clxxii], iar bărbatul e cel care pețește.

Când pețește cum trebuie, nu poate fi vorba de vreo alegere. Ce-i drept, femeia alege, dar dacă ne imaginăm această alegere ca pe rezultatul unei lungi chibzuințe, o astfel de alegere e nefeminină. De aceea e dezonorant să fii refuzat, pentru că individul respectiv s-a crezut prea sus-pus şi a vrut să elibereze pe altcineva fără să fie în stare. – În această relație există o ironie profundă. Ceea ce e pentru altceva pare a fi predominant: bărbatul pețește, femeia alege. Din punctul de vedere al conceptului său, femeia e cea învinsă, iar bărbatul e învingătorul; totuşi învingătorul se pleacă în fața celei învinse, fapt cu totul natural; a nu vrea să ții cont de ceea ce se oferă atât de nemijlocit e doar neghiobie, prostie şi lipsă de simț erotic. Există şi o cauză mai profundă. Femeia e substanță, bărbatul e reflecție. De aceea, ea nu alege pur şi simplu; bărbatul pețește mai întâi, iar apoi ea alege. Peținea de către bărbat e o întrebare, iar alegerea fetei nu e de fapt decât un răspuns la întrebare. Într-un anumit sens, bărbatul e mai mult decât femeia, într-un alt sens, e infinit mai puțin decât ea.

Această ființă pentru altceva e virginitatea pură. Dacă încearcă să intre în raport cu o altă ființă care e ființă pentru ea, opoziția se arată într-o reținere distantă absolută, însă această opoziție arată de asemenea că adevărata ființă a femeii e ființa pentru altceva. Opoziția diametrală față de dăruirea absolută e reținerea distantă absolută, care în sens invers e invizibilă, fiind abstracția de care se frâng toate, fără ca totuşi ea să prindă viață din acest motiv. Atunci, feminitatea are caracterul cruzimii abstracte, fiind culmea caricaturală a adevăratei *Sprödigkeit*[clxxiii] feciorelnice. Un bărbat nu poate fi niciodată la fel de crud ca o femeie. Consultând mitologiile, basmele şi legendele populare, vom avea confirmarea acestui fapt. Când e vorba de descrierea unui principiu natural care nu cunoaşte limite în cruzimea sa, se spune că e o ființă feciorelnică. Sau ne înspăimântăm citind despre o fată care îi pune cu nepăsare pe peținori să-şi rişte viața, aşa cum citim adesea în basmele tuturor popoarelor. Un Barbă-Albastră ucide în noaptea nunții toate fetele pe care le-a iubit, dar nu-i face plăcere să le ucidă, dimpotrivă; însă plăcerea a precedat acest fapt, în aceasta constă concretețea, nu e o cruzime de dragul cruzimii. Un Don Juan

le seduce şi fuge apoi de ele, dar nu-i nici o bucurie să fugă de ele, plăcere făcându-i doar seducerea; aşadar, nu e vorba de această cruzime abstractă.

Astfel, cu cât iau mai mult în considerare această problemă, cu atât văd că practica mi se armonizează pe deplin cu teoria. Practica mea a fost întotdeauna impregnată de convingerea că femeia e, în esenţă, o fiinţă pentru altceva. De aceea are aici clipa o însemnătate atât de infinită, pentru că fiinţa pentru altceva nu e întotdeauna o chestiune de clipă.[clxxiv] Poate trece un timp mai lung sau mai scurt până când soseşte clipa, dar, îndată ce a venit, ceea ce fusese iniţial o fiinţă pentru altceva devine fiinţă relativă şi astfel a trecut. Ce-i drept, ştiu şi că soţii spun despre femeie că e şi într-un alt sens fiinţă pentru altceva, fiind totul pentru ei, pentru întreaga viaţă. Aşa ceva trebuie lăsat în seama soţilor. De fapt, cred că doar îşi închipuie lucrul acesta, încurajându-se reciproc. În viaţă, orice stare are în general anumite obiceiuri convenţionale şi mai ales anumite minciuni convenţionale. Printre ele se numără şi aceste minciuni pescăreşti. A te pricepe la clipă nu e atât de uşor, iar cel care o înţelege greşit se alege fireşte cu o plictiseală pe toată viaţa. Clipa e totul, iar în clipă femeia este totul; consecinţele nu-mi sunt de înţeles. Între ele e şi consecinţa de a face copii. Mă consider un gânditor destul de consecvent, dar şi nebun de-aş fi, n-aş înţelege această consecinţă; pur şi simplu nu înţeleg, pentru aşa ceva e nevoie de un soţ.

Ieri, Cordelia şi cu mine am vizitat o familie la reşedinţa de vară. Societatea se afla mai mult în grădină, petrecându-şi timpul cu tot felul de exerciţii fizice. Între altele, cu jocul de aruncare a inelelor[clxxv]. Domnul care jucase cu Cordelia a plecat, iar eu am folosit ocazia spre a-i lua locul. Câtă graţie avea, fiind şi mai seducătoare datorită efortului care o înfrumuseţa! Ce graţioasă armonie în autocontradicţia mişcărilor! Ce uşoară era – ca un dans deasupra pajiştii! Ce puternică, dar fără a avea nevoie de ceva care să-i reziste, înşelând prin aparenţe, până când echilibrul lămurea totul, ce ditirambic era modul ei de a se purta, ce provocatoare privirea!

Jocul mă interesa, fireşte, în mod deosebit. Cordelia nu părea să-i acorde atenţie. O aluzie făcută de mine faţă de unul dintre cei de faţă în legătură cu frumosul obicei de a schimba inelele i-a lovit sufletul ca un fulger. Din acea clipă, o lumină mai înaltă a căzut asupra întregii situaţii, jocul dobândind un sens mai profund, iar Cordelia a fost aprinsă de o energie superioară. Am păstrat ambele inele pe băţul meu şi m-am oprit o clipă spre a schimba

câteva cuvinte cu cei din jur. Ea a înțeles această pauză. Apoi am aruncat din nou inelele. Peste puțin timp le-a oprit şi ea pe amândouă pe bățul ei. Pe urmă le-a aruncat ca din nepăsare pe amândouă în sus, dintr-odată, încât n-am avut cum să le prind. Această aruncare a fost însoțită de o privire infinit de îndrăzneață. Se povesteşte despre un soldat francez participant la campania din Rusia că i-a fost tăiat un picior fiindcă degerase. În clipa în care dureroasa operație se terminase, a apucat piciorul de talpă, l-a aruncat în sus şi a strigat: *Vive l'Empereur*[clxxvi]! Cu o astfel de privire a aruncat şi ea, mai frumoasă ca oricând, inelele în sus, spunându-şi în sinea ei: „Trăiască dragostea!“ Am considerat însă că nu era recomandabil s-o las să continue cu această stare sau s-o las de capul ei, de teama oboselii care urmează adesea după o asemenea stare. De aceea am rămas liniştit şi, datorită prezenței celor din jur, am obligat-o să continue jocul, ca şi cum n-aş fi observat nimic. Un asemenea comportament nu face decât să-i sporească elasticitatea comportamentală.

Dacă în zilele noastre ar fi de aşteptat vreo simpatie pentru astfel de cercetări, aş pune această întrebare dificilă: cine e mai pudică din punct de vedere estetic, o tânără fată sau o tânără nevastă, cea neştiutoare sau cea ştiutoare; căreia am putea îndrăzni să-i acordăm mai multă libertate? Însă epoca noastră cea sobră nu se ocupă de aşa ceva. În Grecia, o asemenea cercetare ar fi trezit atenția generală, întregul stat ar fi intrat în mişcare, mai ales tinerele fete şi neveste. Lucru de necrezut pentru vremurile noastre; n-ar crede nimeni nici dacă am povesti despre cunoscuta ceartă[clxxvii] dintre două fete ale Eladei şi despre cercetarea temeinică a cărei ocazie a fost; pentru că în Grecia astfel de probleme nu erau tratate uşuratic şi cu nepăsare; însă toată lumea ştie că Venus a dobândit un al doilea nume datorită acestei certe şi toată lumea admiră statuia Venerei, care a făcut-o nemuritoare. O femeie măritată e interesantă în două perioade ale vieții, în prima tinerețe şi apoi din nou când a devenit mult mai în vârstă. Însă are de asemenea, nu putem nega, un moment în care e mai grațioasă ca o tânără fată şi totodată inspiră mai mult respect; e vorba de o clipă care apare rareori în viață, fiind o imagine a fanteziei care nu trebuie neapărat văzută şi care poate nici nu e văzută vreodată. Mi-o imaginez sănătoasă, înfloritoare, cu forme bogate, bine dezvoltată, ținând în brațe un prunc asupra căruia îi e fixată întreaga atenție şi în a cărui contemplare e

cufundată. Putem numi această imagine cea mai grațioasă pe care-o poate oferi viața omenească; e un mit al naturii, care din acest motiv nu poate fi văzut decât în formă artistică, nu în realitate. De aceea, imaginea nu trebuie să cuprindă mai multe personaje şi să n-aibă nimic în fundal, fiindcă aşa ceva doar deranjează. De exemplu, când mergi în bisericile noastre ai deseori ocazia să vezi o mamă cu pruncul în brațe. Abstracție făcând de țipetele neliniştitoare ale pruncului şi de gândul angoasat despre aşteptările părinților în legătură cu viitorul micuțului, gânduri datorate acestui țipăt de copil, întreg contextul e atât de supărător, că efectul ar fi pierdut chiar dacă restul ar fi desăvârşit. Vedem acolo tatăl, ceea ce e o mare greşeală, pentru că anulează miticul şi fascinantul, vedem – *horrenda refero*[clxxviii] – corul grav al naşilor şi – nu vedem nimic. Însă, ca imagine a fanteziei, e cel mai grațios lucru cu putință. Nu lipsesc îndrăzneala, puterea, nici curajul de a trece la atac – însă, dacă aş vedea o astfel de imagine în realitate, aş fi dezarmat.

Cât de mult mă preocupă Cordelia! Totuşi curând va trece şi această perioadă, sufletul meu cere mereu reîntinerirea. Deja mi se pare că aud în depărtare cântatul cocoşului.[clxxix] Poate că-l aude şi ea, dar crede că vesteşte dimineața. – De ce e oare o tânără fată atât de frumoasă şi de ce durează atât de puțin? Aş putea să devin de-a-dreptul melancolic la acest gând, dar în fond nu mă priveşte. Savurează, nu pălăvrăgi! Oamenii care-şi fac o profesie din astfel de considerații în general nu savurează nimic. Dar ivirea unui astfel de gând nu poate totuşi dăuna, pentru că melancolia aceasta, nu în legătură cu sine, ci în legătură cu alții, îți dă în general mai mltă frumusețe bărbătească. Ei îi corespunde, la femeie, o anumită aplecare spre tristețe. – Când o fată s-a dăruit pe de-a-ntregul, totul a trecut. În continuare mă apropii de o fată cu o anumită angoasă, inima-mi bate cu putere, pentru că simt forța eternă din ființa ei. Niciodată n-am simțit aşa ceva față de o femeie căsătorită. Mica rezistență pe care încearcă să o producă ea prin artificiu nu înseamnă nimic. E ca şi cum am vrea să spunem că pălăria femeii măritate impune mai mult respect decât capul descoperit al fetei. De aceea a fost zeița Diana întotdeauna idealul meu. Această virginitate pură, această reținere distantă m-a preocupat întotdeauna mult. Însă, dacă Diana mi-a captat întotdeauna atenția, am privit-o şi cu suspiciune. De fapt, presupun că nici nu merită toate laudele care au fost aduse fecioriei sale. Ea ştia că acesta e rolul ei în viață, să fie fecioară, aşa că s-a păstrat astfel. În

plus, am auzit murmurându-se într-un colț al lumii filologilor că Diana ar fi ştiut de cumplitele dureri pe care mama ei le avusese la naştere. Acestea au înspăimântat-o, ceea ce nu-i pot lua în nume de rău, pentru că spun şi eu ca Euripide: „Prefer să merg de trei ori la război decât să nasc o dată.“[clxxx] De fapt, n-aş putea să mă îndrăgostesc de Diana, dar nu neg că aş da mult să stau de vorbă cu ea, să port cu ea ceea ce aş numi o conversație pe cinste. Cred că ar fi foarte potrivită pentru tot felul de tachinări. Buna mea Diana are desigur, într-un fel sau altul, cunoştințe care o fac mult mai puțin naivă decât Venus. N-aş vrea să o pândesc în timp ce face baie, dar aş vrea să o pândesc spre a-i pune întrebări. Dacă m-aş furişa la o întâlnire unde m-aş teme că n-o să înving, m-aş pregăti şi m-aş înarma; aş pune în mişcare toate forțele erotismului pentru o conversație cu ea.

Am căzut deseori pe gânduri, întrebându-mă ce situație, ce clipă trebuie considerată drept cea mai seducătoare. Răspunsul e legat, fireşte, de ce şi cum doreşti, de felul în care eşti alcătuit. Personal, țin la ziua nunții şi în special la o anumită clipă. Când mireasa e gătită şi totuşi întreaga splendoare a gătelii păleşte în fața frumuseții ei, ea însăşi pălind la rându-i, când sângele se opreşte în vine, sânul se odihneşte, privirea e nesigură, piciorul se clatină, fecioara se cutremură, fructul se pârguieşte; când cerul o înalță, solemnitatea o întăreşte, promisiunea o duce înainte, rugăciunea o binecuvântează, mirtul o-ncununează; când inima tremură, ochiul se pleacă, când ea se ascunde-n ea însăşi, nemaiaparținând lumii, pentru a-i aparține pe de-a-ntregul; când pieptul freamătă, făptura suspină, glasul se stinge, lacrima-i tremură-n gene, mai înainte ca misterul să aibă limpezire; când făclia se-aprinde, iar mirele-aşteaptă – atunci a sosit clipa. În curând va fi prea târziu. Mai e doar un pas, suficient însă pentru a fi un pas greşit. Această clipă îi dă importanță chiar şi unei fete neînsemnate, până şi mica Zerlina[clxxxi] devine cineva. Toate lucrurile trebuie strânse laolaltă, cele mai opuse trebuie să se unească în acea clipă; dacă lipseşte ceva, mai ales una din contradicțiile fundamentale, situația pierde îndată o parte din seducție. Există o gravură faimoasă, care reprezintă o fată spovedindu-se. Arată atât de tânără şi de nevinovată, încât aproape eşti încurcat, în numele ei şi al părintelui confesor, neştiind cam ce-ar putea să aibă de mărturisit. Ea ridică puțin vălul şi priveşte în lume de parcă ar căuta ceva de mărturisit la spovedanie cu altă ocazie; se înțelege că n-o face decât din sentimentul

datoriei şi din grija pentru – părintele confesor. Situaţia e destul de seducătoare şi, întrucât fata e singurul personaj din gravură, nimic nu te împiedică să-ţi imaginezi biserica în care se petrece totul atât de încăpătoare, încât să fie loc să predice deodată mai mulţi, diferiţi. Situaţia e destul de seducătoare şi n-am nimic împotrivă să fiu plasat şi eu în fundal, mai ales dacă nici fata n-are nimic împotrivă. Însă situaţia nu poate avea decât o importanţă secundară, pentru că fata pare a fi în toate privinţele doar o copilă, aşadar mai e nevoie de timp până să vină clipa.

Am fost oare, în raport cu Cordelia, mereu credincios legământului meu? Vreau să spun, legământului meu cu esteticul, deoarece mă face puternic faptul că am mereu ideea de partea mea. E o taină asemenea părului lui Samson; nici o Dalila nu mi-o va putea răpi.[clxxxii] N-aş avea, cu siguranţă, rezistenţa necesară pentru a înşela pur şi simplu o fată, dar faptul că ideea e pusă şi ea în mişcare, că acţionez în slujba ei, dedicându-mă ei întru totul, mă face să fiu sever faţă de mine şi să mă abţin de la orice desfătare interzisă. A fost oare interesantul mereu păstrat? Da, îndrăznesc s-o spun deschis în această consfătuire secretă. Logodna însăşi a fost interesantul, tocmai prin faptul că n-a oferit ceea ce în mod obişnuit se înţelege prin interesant. A păstrat interesantul tocmai pentru că aparenţele exterioare se aflau în contradicţie cu viaţa interioară. Dacă aş fi fost legat de ea în taină, n-ar fi fost interesant decât la puterea întâi. În schimb, aşa am de-a face cu interesantul la puterea a doua, şi abia el e interesantul pentru Cordelia. Logodna se rupe, dar prin faptul că ea însăşi o anulează, spre a se înălţa într-o sferă mai înaltă. Aşa trebuie, pentru că aceasta e forma interesantului care o va preocupa de acum cel mai mult.

16 septembrie

Legătura s-a rupt, iar ea zboară plină de dor, puternică, îndrăzneaţă, divină, ca o pasăre care abia acum are voie să-şi deschidă aripile. Zboară, pasăre, zboară![clxxxiii] Însă, într-adevăr, dacă acest zbor regal ar îndepărta-o de mine, aş simţi o profundă durere. Ar fi pentru mine ca şi cum iubita lui Pigmalion s-ar fi transformat din nou în marmură.[clxxxiv] Am făcut-o uşoară, precum gândul de uşoară, iar acum acest gând al meu să nu-mi aparţină? M-ar apuca disperarea. Cu o clipă mai devreme nu m-ar fi preocupat, o clipă mai târziu nu-mi va mai păsa, dar acum – acum – acest moment e

pentru mine o eternitate. Însă zborul ei n-o îndepărtează de mine. Deci zboară, pasăre, zboară! Înalță-te mândră prin aripile tale, pluteşte-n împărățiile blânde ale văzduhului, în curând voi fi la tine, în curând ne vom ascunde amândoi în profunda singurătate.

Mătuşa a rămas uluită aflând de ruperea logodnei. Însă e prea liberală pentru a obliga fata la ceva, chiar dacă eu, spre a-i adormi şi mai mult vigilența şi spre a o tachina pe Cordelia, am încercat în câteva rânduri s-o fac să se intereseze de persoana mea. În plus, îmi arată multă compătimire, nebănuind ce motive am să refuz orice compătimire.

Mătuşa i-a îngăduit Cordeliei să meargă un timp la țară, pentru a vizita o familie. E o întâmplare fericită că nu trebuie să se lase îndată pradă violenței stării de spirit. Tot felul de forme de rezistență exterioară o vor mai ține încordată o vreme. Păstrez o slabă comunicare cu ea prin intermediul scrisorilor, astfel că relația noastră înmugureşte din nou. Acum ea trebuie întărită sufleteşte în toate privințele şi cel mai bine e s-o las să se înalțe preț de câteva bătăi de aripi în disprețul excentric față de bărbați şi față de tot ce e obişnuit. Când soseşte ziua plecării, trimit un om de încredere în calitate de vizitiu. Dincolo de poartă li se alătură şi credinciosul meu slujitor. El o conduce la locul destinat şi rămâne cu ea, spre a o sluji şi a o ajuta la nevoie. În afară de mine, nu cunosc pe nimeni mai potrivit pentru aşa ceva decât pe acest Johan. Am aranjat acolo totul, cu cât mai mult gust. Nu lipseşte nimic din ceea ce i-ar putea înşela sufletul, făcându-l să se liniştească şi să aibă parte de o bunăstare deplină.

* * *

Cordelia mea!

Strigătele de alarmă ale familiilor încă nu s-au adunat laolaltă într-o zăpăceală generală asemenea strigătelor din Capitoliu.[clxxxv] Probabil că ai avut deja prilejul să suporți câte un solo. Închipuie-ți întreaga adunare de cavaleri ai ceaiului şi dame ale cafelei, închipuie-ți-o prezidând pe o cucoană care e un demn pandant al nemuritorului preşedinte Lars, pomenit de Claudius[clxxxvi], şi ai o imagine, o reprezentare şi un etalon a ceea ce ai pierdut, dar în fața cui: a judecății oamenilor de bine.

Alături îți trimit celebra gravură reprezentându-l pe preşedintele Lars. N-

am putut s-o cumpăr separat, aşa că am cumpărat opera completă a lui Claudius, am smuls pagina cu pricina şi am aruncat restul; cum aş putea să-ndrăznesc să te împovărez cu un dar care n-are nici o importanţă pentru tine acum, cum aş putea să nu pun totul în mişcare pentru a obţine ceva care să-ţi placă măcar o clipă; cum aş putea îngădui să se amestece într-o situaţie mai mult decât ceea ce-i aparţine? Astfel de ocolişuri complexe sunt potrivite pentru natură, pentru omul subjugat raporturilor finite ale vieţii, însă tu, Cordelia mea, în libertatea ta le-ai urî.

Al tău Johannes

* * *

Într-adevăr, primăvara e cel mai frumos anotimp pentru îndrăgostire; vara târzie, cel mai frumos pentru a ajunge la împlinirea dorinţelor. Vara târzie are o melancolie ce corespunde emoţiei care te cuprinde la gândul împlinirii unei dorinţe. Azi am fost eu însumi în acel loc de la ţară unde Cordelia va găsi peste câteva zile împrejurimi care vor fi în armonie cu sufletul ei. Nu vreau să particip la surprinderea şi bucuria ei, astfel de momente erotice n-ar face decât să-i slăbească sufletul. În schimb, când va rămâne singură cu toate acestea, va putea să cadă pradă visării, văzând pretutindeni doar aluzii, semne, o lume vrăjită, totul şi-ar pierde însă însemnătatea dacă m-aş afla alături de ea, pentru că asta ar face-o să uite; noi doi am depăşit momentul în care era important să ne desfătăm cu aşa ceva laolaltă. Împrejurimile nu trebuie să-i narcotizeze sufletul, ci s-o facă să se înalţe în ambianţa lor, privindu-le de sus ca pe un joc care n-are nici o însemnătate în comparaţie cu cele ce urmează. Eu însumi am de gând să vizitez acest loc de mai multe ori în zilele rămase, pentru a-mi menţine starea de spirit.

* * *

Cordelia mea!

Acum te numesc cu adevărat *a mea*, nici un semn exterior neamintindu-mi de posesiune. – În curând vei fi cu adevărat *a mea*. Iar când te voi ţine strâns în braţe, când te vei împleti cu mine-n îmbrăţişare, nu vom avea nevoie de nici un inel care să ne amintească de faptul că aparţinem unul celuilalt; oare această îmbrăţişare nu e un inel mai presus de simbol? Cu cât se strânge mai puternic în jurul nostru, cu cât ne leagă mai inseparabil, cu

atât e mai mare libertatea, pentru că libertatea ta constă în a fi a mea, la fel cum libertatea mea constă în a fi al tău.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Alpheus[clxxxvii] s-a îndrăgostit la vânătoare de nimfa Arethusa; ea n-a vrut să-l asculte, fugind mereu de el, până în insula Ortygia[clxxxviii]. Alpheus a suferit atât de tare din această pricină, încât a fost a transformat dintr-un fluviu, în regiunea Elis[clxxxix] din Pelopones. Dar nu şi-a uitat iubirea şi s-a unit cu izvorul ei sub valurile mării. A trecut oare vremea metamorfozelor? Răspuns: a trecut oare vremea iubirii? Cu ce-aş putea să compar sufletul tău pur şi profund, care n-are nici o legătură cu lumea, dacă nu cu izvorul? Iar eu nu ți-am spus că sunt asemenea unui fluviu care s-a îndrăgostit? Nu mă arunc acum, când suntem despărțiți, în adâncul mării, ca să mă reunesc cu tine? Sub valurile mării ne întâlnim din nou, pentru că abia la această adâncime suntem cu adevărat împreună.

Al tău Johannes

* * *

Cordelia mea!

Curând, curând vei fi a mea. Când soarele îşi închide ochiul iscoditor, când istoria sfârşeşte şi încep miturile, nu mă învălui doar în mantie, ci mă învălui în noapte ca într-o mantie, grăbind spre tine şi ascultând, spre a te găsi, nu zgomotul paşilor, ci bătăile inimii.

Al tău Johannes

* * *

În aceste zile, când nu pot fi eu însumi la ea oricând vreau, m-a neliniştit ideea că i-ar putea trece vreo clipă prin minte să se gândească la viitor. Până acum nu s-a întâmplat asta, fiindcă am ştiut preabine să o ameţesc estetic. E de neînchipuit ceva mai puțin erotic decât vorbăria despre viitor, cauzată în esență doar de faptul că lumea n-are cu ce să-şi umple timpul prezent. Când sunt de față nu mă tem de aşa ceva, pentru că ştiu s-o fac să uite atât de timp, cât şi de veşnicie. Dacă nu te pricepi să te raportezi la

sufletul unei fete într-un asemenea grad, nu trebuie să încerci niciodată să o ameţeşti, pentru că va fi imposibil să eviţi ciocnirea de cele două stânci: întrebarea despre viitor şi catehismul credinţei. De aceea e foarte potrivit că în *Faust* Gretchen îl supune pe Faust la un astfel de mic examen, pentru că el a comis imprudenţa de a face pe cavalerul, iar în faţa unui astfel de atac o fată e întotdeauna bine înarmată.

Acum, că totul e pregătit pentru primirea ei, nu trebuie să lipsească ocazia ca ea să-mi admire memoria sau, mai degrabă, nu trebuie să aibă timpul s-o admire. N-am uitat nimic din ceea ce are vreo importanţă pentru ea, în schimb n-am plasat acolo nimic care să amintească în mod direct de mine, deşi, altfel, sunt prezent pretutindeni, dar nevăzut. Însă efectul va depinde în mare parte de felul în care va vedea totul pentru prima dată. În această privinţă, slujitorul meu a primit cele mai exacte instrucţiuni; în felul lui, e un virtuoz desăvârşit. Ştie să arunce ca din întâmplare şi nepăsător câte-o observaţie pe care are ordin s-o facă; ştie să fie neştiutor, pe scurt e nepreţuit. – Ambianţa e întocmai cum mi-am dorit-o. Când stai în mjlocul camerei, vezi în ambele părţi până departe în zare, ai pe ambele laturi orizontul infinit, aflându-te singur în largul mării de aer. În schimb, când te apropii de ferestrele-n şir, vezi înălţându-se la orizont o pădure, ca o cunună care limitează şi-nchide. Chiar aşa şi trebuie. Ce iubeşte iubirea? O închidere; nu era paradisul însuşi un loc închis, o grădină la răsărit?[cxc] – Dar acest inel se strânge prea tare în jurul tău – te apropii mai mult de fereastră şi vezi un lac liniştit, ascunzându-se umil între malurile mai înalte – la marginea lui e o barcă. Un suspin din adâncul inimii, o suflare a neliniştii gândului – barca se desprinde, alunecând pe suprafaţa lacului, mişcată uşor de adierea blândă a unui dor nenumit; dispari în singurătatea plină de taină a pădurii, legănat de suprafaţa lacului care visează la adânca întunecime a codrului. – Când te întorci spre cealaltă parte, în faţa ochilor se întinde marea, nimic nu opreşte privirea care-i urmată de gândul pe care de asemenea nu-l opreşte nimic. – Ce iubeşte iubirea? Infinitul. – De ce se teme iubirea? – De limite. – Lângă salon se află o cameră mai mică, sau mai degrabă un cabinet; aici se realizează cu adevărat ceea ce în casa familiei Wahl era doar pe punctul de a fi. Asemănarea e tulburătoare. Un covor de mladă împletită acoperă podeaua, în faţa canapelei se află o măsuţă de ceai cu o lampă la fel ca acasă. Totu-i la fel, doar că mai plin de

splendoare. Cred că pot să-mi permit această schimbare în ce priveşte odaia. În salon se află un pian foarte simplu, dar amintind de pianul familiei Jansen. Capacul e deschis, pe stativ se află partitura unei mici arii suedeze. Uşa spre antreu e întredeschisă. Cordelia va intra pe uşa din spate, Johan a primit instrucţiuni în legătură cu asta. Astfel, când va intra, ochii ei se vor opri în acelaşi timp asupra cabinetului şi a pianului, amintirea i se va trezi în suflet şi, în aceeaşi clipă, Johan va deschide uşa. – Iluzia e desăvârşită. Va intra în cabinet. Va fi mulţumită, sunt sigur. Îndreptându-şi privirile spre masă, va vedea o carte; în aceeaşi clipă, Johan o va lua, ca şi cum ar vrea s-o pună deoparte, adăugând, ca din întâmplare: „Cu siguranţă că domnul a uitat-o aici azi-dimineaţă.“ De aici, ea va afla mai întâi că am fost acolo de dimineaţă şi apoi va vedea cartea. E o traducere germană a cunoscutei opere scrise de Apuleius, *Amor şi Psyche*[cxci]. Nu e o mare operă poetică, dar nici nu trebuie să fie, pentru că e întotdeauna o jignire să-i oferi unei tinere o operă poetică adevărată, ca şi cum ea însăşi n-ar fi în această clipă destul de poetică pentru a absorbi poezia ascunsă în mod nemijlocit în fapte şi nemistuită încă de gândirea altuia. În general, lumea nu se gândeşte la asta; totuşi aşa e. – Deschizând cartea la pagina la care rămăsese precedentul cititor, Cordelia va găsi o crenguţă de mirt, despre care va crede de asemenea că are o însemnătate mai mare decât a unui semn obişnuit de carte.

* * *

Cordelia mea!

Cum, ţi-e teamă? Împreună suntem puternici, mai puternici decât lumea, mai puternici decât înşişi zeii. Ştii că odinioară pământul era locuit de un neam, ce-i drept, de oameni, însă fiecare suficient sieşi, necunoscând unirea interioară a iubirii.[cxcii] Dar erau puternici, atât de puternici, încât au vrut să ia cerul cu asalt. Jupiter s-a temut de ei şi i-a tăiat în două, astfel încât din unul au ajuns doi, bărbat şi femeie. Când se întâmplă ca părţile unite cândva să se întâlnească din nou prin iubire, o astfel de unire e mai puternică decât Jupiter; cei doi nu sunt doar la fel de puternici cum era înainte unul singur, ci mult mai puternici, deoarece unirea din dragoste e şi mai înaltă.

Al tău Johanes

* * *

24 septembrie

Noaptea e liniştită. – E douăsprezece fără un sfert. – Vânătorul de lângă poarta oraşului îşi sună binecuvântarea asupra întinderilor, ecoul ei răsună de la Blegdammen – el intră pe poartă – sună din nou – ecoul răspunde de şi mai departe. – Totul doarme-n pace, doar iubirea nu. Treziți-vă, aşadar, forțe tainice ale iubirii, adunați-vă-n acest piept! Noaptea e tăcută – o pasăre singuratică întrerupe tăcerea cu strigătul său şi bătaia-i de aripi, trecând de-a lungul câmpului înrourat, spre panta din fața zidurilor; probabil că şi el se grăbeşte spre o-ntâlnire – *accipio omen*![cxciii] – Cât de plină de prevestiri e întreaga natură! Primesc semne prin zborul păsărilor, prin strigătul lor, prin bătaia voioasă a peştelui la suprafața apei, prin dispariția sa în adâncuri, printr-un lătrat de câine în depărtare, prin uruitul îndepărtat al unei trăsuri, prin paşi ce răsună în depărtare. Nu văd stafii la această oră a nopții, nu văd ce-a fost, văd ce va să vină, în sânul lacului, în sărutul boabelor de rouă, în ceața care se răspândeşte asupra pământului, ascunzându-l în rodnica-i îmbrățişare. Totul e imagine, eu însumi sunt asemenea unui mit despre mine însumi, pentru că nu e oare asemenea unui mit faptul că mă grăbesc spre această întâlnire? Cine sunt nu contează, tot ce e finit şi vremelnic a fost uitat, nu rămâne decât ce e veşnic, forța iubirii, dorul ei, fericirea ei. – Cât de încordat mi-e sufletul, ca un arc, cât de pregătite sunt gândurile mele, precum săgețile din tolbă, neotrăvitoare şi totuşi în stare să se amestece cu sângele. Cât de plin de forță e sufletul meu, sănătos, bucuros, prezent ca un zeu! –

Natura a făcut-o frumoasă. Îți mulțumesc, minunată natură! Ai vegheat asupră-i ca o mamă. Îți mulțumesc pentru grijă! A fost neprihănită. Vă mulțumesc, vouă, celor cărora ea le datorează acest lucru. Dezvoltarea ei a fost opera mea – în curând mă voi desfăta, primindu-mi răsplata. – Cât de multe am strâns în această clipă care urmează să vină acum! Moarte şi damnațiune – dacă mi-ar scăpa!

Încă nu-mi văd trăsura. Aud o lovitură de bici, e vizitiul meu. Mână pe viață şi pe moarte, vizitiule, chiar de-ar plesni caii, dar nu înainte de-a ajunge!

25 septembrie

De ce nu durează mai mult o asemenea noapte? N-ar putea să uite

Alektryon[cxciv], n-ar putea soarele să aibă milă? Dar acum a trecut – şi nu vreau s-o mai văd niciodată. Când o fată a dat totul, e lipsită de vlagă, pentru că a pierdut totul; dacă la bărbat nevinovăţia e un element negativ, la femeie e întregul conţinut al fiinţei. Acum, orice rezistenţă e imposibilă; e frumos să iubeşti numai când rezistenţa e posibilă, după ce a-ncetat totul e slăbiciune, obişnuinţă. Nu doresc să-mi amintesc de legătura cu ea; şi-a pierdut mireasma, iar timpurile când durerea de-a fi părăsită de iubitul infidel transforma o fată în floarea-soarelui[cxcv] au trecut. Nu vreau să-mi iau rămas-bun de la ea; nimic nu mi se pare mai dezgustător decât plânsul şi rugăminţile unei femei, care transformă totul şi de fapt n-au nici o însemnătate. Am iubit-o; dar de acum nu-mi mai poate preocupa sufletul. Dac-aş fi zeu, aş face pentru ea ce a făcut Neptun pentru o nimfă[cxcvi], aş transforma-o în bărbat.

Ar merita într-adevăr să afli dacă e cu putinţă să te desprinzi poetic de o fată în aşa fel încât să se simtă mândră de despărţire, închipuindu-şi că ea e aceea care s-a plictisit de relație. Ar fi un postludiu destul de interesant, cu un anumit interes psihologic în sine; şi, în plus, te-ar îmbogăţi cu numeroase observaţii erotice.

# Note

## SAU–SAU
## UN FRAGMENT DE VIAȚĂ

*Partea întâi*

**cuprinzând hârtiile lui A**

[i] În daneză în original: Citat în traducerea aproximativă a lui Kierkegaard din poemul *The Complaint Or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortaliy* de Edward Young (1683–1765). Forma exactă a versurilor în limba engleză e următoarea: *Are passions, then, the pagans of the soul? / Reason alone baptiz'd*? (*A patra noapte*, vv. 629–630).

*Prefață*

[ii] Aluzie la *Ştiința logicii* de G.W. F. Hegel, unde e vorba de dialectica dintre interior (esență) şi exterior (fenomen) şi unde realitatea e definită ca identitatea dintre exterior şi interior. *Cf. Wissenschaft der Logik*, ed. de L. von Henning, 3 volume, Berlin 1833–1834, vol. II, 1833, pp. 177–183, şi *SL*, pp. 241–246.

[iii] Aluzie la *Noul Testament*, Ioan 3, 8: „Vântul suflă încotro vrea, şi-i auzi vuietul; dar nu ştii de unde vine, nici încotro merge. Tot aşa este cu oricine e născut din Duh."

[iv] Cuvântul, folosit de Kierkegaard în franceză în original, face aluzie la „secret" – şi de aceea am preferat să păstrez această variantă față de cuvântul românesc „scrin".

[v] Regele persan Xerxes a ordonat în timpul războiului cu grecii, în anul 480 î.Cr., să fie construit un pod peste Helespont. Fenicienii au făcut unul din in alb, iar egiptenii unul din papirus; fiind distruse de furtună, domnitorul a poruncit să fie date mării câte trei sute de lovituri. *Cf.* Herodot, *Istorii*, 7, 34–35.

[vi] *Diapsalmata.* În greacă în original: interludii, pauze, refrene. La singular (Di£yalma), cuvântul apare de 92 de ori în Psalmii lui David în *Septuaginta,* fiind o traducere a cuvântului ebraic *sela* – expresie muzicală liturgică al cărei sens original nu e foarte sigur şi care în *Septuaginta* e

înţeles ca interludiu instrumental între diferitele părţi ale unui psalm. Kierkegaard foloseşte probabil cuvântul cu sensul de text liturgic care se repetă sau refren, pentru că într-un manuscris preliminar le numeşte „refrene“.

[vii] În latină în original, *Către sine însuşi* – titlul latin al cărţii T¦ e„j ˜autÒn, scrisă în greacă de împăratul roman Marcus Aurelius Antoninus (121–180) şi cunoscută şi sub titul *Meditationes* (*Meditaţii*).

[viii] Termenul folosit în daneză, în original, este în acest caz *Digter*, cuvânt care desemnează şi poet, dar şi autor de ficţiune. În acest fel, e deja sugerată problematica modului de a trăi poetic, caracteristic lui **A**.

[ix] Printre snoavele despre aceşti săteni, la care Kierkegaard face referire şi în *Din hârtiile unuia încă viu* (*cf. Opere* I, Bucureşti, Humanitas, 2006, p. 55 şi p. 443), se numără şi următoarea poveste: sătenii din Mols hotărâseră să înmulţească în iaz scrumbii fripte, care, desigur, s-au descompus şi au dispărut. Vina a fost dată pe o mare anghilă, care a fost scoasă din iaz şi condamnată la moarte. Pentru a o pedepsi cu pieirea cea mai cumplită, a fost suită pe o corabie şi dusă în largul mării, spre a fi înecată. Odată aruncată în apă, anghila a dat din coadă, aflându-se în elementul ei, iar sătenii au exclamat: iată cum se zbate în chinurile morţii!

[x] Aluzie la parabola oii pierdute, în care Isus cere căutarea celei de-a suta oi, cea rătăcită. *Cf.* Matei 18, 12–13.

[xi] Filozoful Myson din Chenai era, după unele ierarhii, considerat unul dintre cei şapte înţelepţi ai lumii. E pomenit de Diogenes Laertios în *Despre vieţile şi doctrinele filozofilor*, I, 106–108 şi de Platon în *Protagoras* 343a.

[xii] Kierkegaard se referă la *Allgemeines Gelehrten-Lexikon*, vol. I–IV, Leipzig, 1750–1751, editat de teologul german Christian Gottfried Jöcher (1674–1758), şi la *Le Grand Dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, vol. I–IV, Basel, 1731–1732, editat de filologul şi scriitorul francez Louis Moréri (1643–1680).

[xiii] *Doamna Albă*, *singspiel* în trei acte de A.E. Scribe (1791–1861), pe muzică de F. Boieldieu, jucat la Teatrul Regal danez între anii 1826 şi 1842 de 53 de ori. Întâmplarea descrisă se petrece în primul act, scena a şasea. Numele familiei de conţi este, în original, Avenel.

[xiv] Proverb danez (şi german).

[xv] Aluzie la 1 Corinteni 7, 29–31: „Spun lucrul acesta pentru cei ce au

neveste, să fie ca şi cum n-ar avea; cei ce plâng, ca şi cum n-ar plânge; cei ce se bucură, ca şi cum nu s-ar bucura; cei ce cumpără, ca şi cum n-ar stăpâni; cei ce se folosesc de lumea aceasta, ca şi cum nu s-ar folosi de ea.“

diapsalmata

[xvi] În franceză în original:

„Grandoare, ştiinţă şi renume
Amiciţie, plăcere, bine
Totul e numai vânt şi fum e:
Mai bine zis, nimic, în fine.“

Citat din poetul francez Paul Pelisson (1624–1693), *Œuvres diverses*, vol. I, 1735, 1, 212, titlul poeziei fiind *Epigramme*. Kierkegaard cunoştea probabil poezia în urma lecturii lui G.E. Lessing, care o citează în *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm, cf. Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften*, vol. 1–32, Berlin, 1825–1828, vol.17, p. 82.

[xvii] Tiranul Phalaris din Agrigent, Sicilia (570/565? – 554/549? î.Cr.), îşi ardea prizonierii într-o formă de aramă cu înfăţişare de taur, ale cărui nări aveau în ele flaute, astfel încât strigătele celor torturaţi se prefăceau în muzică. *Cf.* Lucian, „Phalaris“, 1, 11–12, în *Luciani Samosatensis opera*, vol. I–IV, Zürich, 1769–1773, vol. IV, 1773, pp. 234–239.

[xviii] Amagerbro e partea cea mai apropiată de Copenhaga a insulei Amager, unde pe vremea lui Kierkegaard trăiau ţărani consideraţi naivi, necioplіţi şi caraghioşi de către orăşenii de Copenhaga.

[xix] Jonathan Swift (1667–1745) a murit într-adevăr nebun, dar nu construise nici un ospiciu în tinereţe, ci doar a donat o treime din averea sa, prin testament, unui ospiciu din Dublin.

[xx] În germană în original: „Atunci când râsul se arată prima dată la copii, e un plâns în devenire, provocat de suferinţă, sau un sentiment al durerii, împiedicat brusc şi repetat la intervale foarte scurte.“ Citat din C.F. Flögel, *Geschichte der komischen Literatur* (*Istoria literaturii comice*), vol. I–IV, Liegnitz/Leipzig, 1784–1787, vol. I, p. 50, care rezumă teoria despre râs a medicului şi filozofului englez David Hartley (1705–1757), expusă de acesta în *Observations on man, his fame, his duty and his expectations* (*Observaţii despre om, faima, datoria şi aşteptările acestuia*), 1749.

[xxi] E vorba de confirmarea lutherană, care are loc la vârsta de 14 ani, vârsta când copilul poate confirma în deplină înţelegere că acceptă această

religie. Confirmarea tinerilor are loc o dată pe an, de Florii, când aceştia vin la biserică însoţiţi de rude şi prieteni, ca pentru o mare sărbătoare, spre a face dovada cunoaşterii catehismului.

[xxii] Istoricul roman Cornelius Nepos, sec. I î.Cr., povesteşte despre generalul macedonean Eumenes, unul din generalii lui Alexandru cel Mare, în biografia *Eumenes*, 5, 4–5, inclusă în culegerea *De excellentibus ducibus exterarum gentium*.

[xxiii] *My house is my castle*, expresie provenind de la juristul Edward Coke (1552–1634), *Third Institute of the Laws of England*, vol. 1–4, London, 1628–1644.

[xxiv] Piesa poetului romantic danez Adam Oehlenschläger (1779–1850), *Aladdin eller Den forunderlige lampe* (*Aladdin sau Lampa minunată*), inclusă în *Poetiske Skrifter*, vol. I–II, Copenhaga, 1805, vol. II, pp. 75–436, a fost jucată la Teatrul Regal din Copenhaga în formă integrală de 22 de ori între 1839 şi 1842.

[xxv] În germană în original: „te rog, te rog“.

[xxvi] Vrăjitorul Noureddin, adversarul lui Aladdin din piesa lui Oehlenschläger, vrea să poruncească lămpii fermecate, dar nu are curajul necesar. Reprezintă omul raţional, lipsit de spontaneitatea geniului romantic (Aladdin), singurul de care natura (lampa fermecată) ascultă într-adevăr.

[xxvii] În original, joc de cuvinte între *at kræve* („a cere“) şi *at kræve sig* („a cere voie“, „a se cere“).

[xxviii] Semn diacritic în alfabetul ebraic, constând din două puncte aşezate sub consoane, pentru a desemna pronunţia fără vocală sau cu un „e“ slab.

[xxix] Punct care în ebraică se aşază în consoanele b, g, d, k, p, t pentru a arăta că trebuie pronunţate mai apăsat dacă urmează după o vocală.

[xxx] Aluzie la Matei 6, 2–5, unde Isus spune că adevărata milostenie nu trebuie trâmbiţată, răsplata ei fiind de la Dumnezeu.

[xxxi] În original, joc de cuvinte bazat pe contrastul *forud* („înainte“) – *tilbage* („în urmă“).

[xxxii] Aluzie la încălcarea poruncii biblice (Exodul 20, 17).

[xxxiii] Trimitere la Marcu 7, 32–35, unde Isus dezleagă limba unui „surd care vorbea anevoie“.

[xxxiv] Lynceus din Messina, personaj din mitologia elină care a luptat cu fiii lui Zeus şi ai Ledei, Castor şi Pollux, descoperindu-i cu privirea pătrunzătoare, deşi se ascunseseră într-o scorbură.

[xxxv] Nimfa Echo a avut în baroc şi clasicism faima unei răutăcioase ironice, datorită răspunsurilor în doi peri date strigătelor auzite. În mitologia greacă, dimpotrivă, stârneşte mila prin faptul că a fost refuzată în dragoste de Narcis şi, din suferinţă, şi-a pierdut vocea.

[xxxvi] Aluzie la 1 Regi 19, 11–12, în care Dumnezeu îi vorbeşte pe muntele Horeb profetului Ilie „printr-un susur blând şi subţire“.

[xxxvii] În greacă în original: „biciuit“, „lovit“, „bătut“. Kierkegaard a preluat probabil cuvântul din *Septuaginta*, unde apare în mai multe locuri cu sensul de aici, în special în Psalmi 73, 14.

[xxxviii] Important pod din Copenhaga, care se ridică şi astăzi pentru a face loc pentru navigaţie, numit astfel după consilierul municipal Hans Knipp.

[xxxix] Probabil aluzie la dialogul dintre Hermes şi Caron din *Caron*, de Lucian din Samosata. Caron povesteşte cât de tare a râs pentru că tocmai auzise de un om invitat la masă a doua zi, căruia îi căzuse o cărămidă în cap, ucigându-l, tocmai când îşi asigura amfitrionul că o să vină neapărat.

[xl] Probabil aluzie la Heimdal, fiul lui Odin şi străjerul zeilor din *Edda* lui Snorri Sturluson, care auzea cum creşte iarba şi cum creşte lâna oilor.

[xli] În germană în original, „scolastic vagant“, cum erau studenţii pe la diferite facultăţi. Kierkegaard considera că aceştia sunt expresia romantismului în Evul Mediu. În *Jurnalul B.B.* pomeneşte *Disputatio de vagantibus scholasticis* de J. Thomasius ca fiind o carte foarte importantă pentru studiul său (*Papirer*, I C 127). Sub forma *ein fahrender Scholast* apare şi în *Faust* I de Goethe, v. 968.

[xlii] Proverb danez, răspândit şi în alte limbi.

[xliii] În daneză în original, *Grund* („motiv“, „temei“). Ulterior apare cuvântul *Aarsag* pentru „cauză“. Motivul (temeiul) e obiectiv, cauza e de la natură.

[xliv] Repetarea cuvântului apare la Kierkegaard ca paradox ironic.

[xlv] Probabil aluzie la Psalmi 69, 21: „Mie îmi pun fiere în mâncare, când mi-e sete îmi dau să beau oţet.“

[xlvi] Aluzie la *Cratylos* de Platon, 402 a, în care Socrate povesteşte cum Heraclit compara tot ceea ce fiinţează cu un fluviu.

[xlvii] Aluzie la Facerea 25, 29–34, unde Esau îşi vinde dreptul de întâi născut pe un blid de linte. Comparaţia cu terciul de hrişcă a fost probabil inspirată de traducerea daneză neoficială a Bibliei de Jacob Christian Lindberg (*Bibelen eller den Kristne Kirkes Hellige Skrift over sat af*

*Grundteksten*, 1837), care adaptase mâncărurile pomenite în Biblie la cele obişnuite printre ţăranii danezi, spre a le apropia acestora Sfânta Scriptură. În loc de linte, pusese tradiţionalul terci danez de fructe de pădure.

[xlviii] Poetul roman Virgiliu era considerat vrăjitor în Evul Mediu. Într-un caiet din anul 1836 (*Papirer*, I C 83), Kierkegaard observă că ciudata poveste despre vrăjitorul Virgiliu se găseşte în *Erzählungen und Mährchen*, ed. de Friedrich H. von der Hagen, vol. I–II, Prenzlau, 1825–1826, vol. I, pp. 147–152 şi 156–209.

[xlix] Aluzie la poemul *Jeppe, et siællandsk Eventyr* (*Jeppe, o poveste zeelandeză*) de Jens Baggesen (1764–1826), în care un pastor pe nume Jesper ţine o predică aproape interminabilă. „Slujba de seară“, *aftensang*, era ţinută însă pe vremea lui Kierkegaard la ora unu sau două după-amiaza, duminica şi în zilele de sărbătoare.

[l] În daneză, *vandhose*, „vârtej“, cuvânt care astăzi nu se mai foloseşte şi care provine din limbajul marinăresc, însemnând, literal, „nădrag de apă“. Kierkegaard mizează şi pe componenta ironică dată de sensul literal, altfel ar fi folosit un sinonim; de aceea am introdus în traducere comparaţia.

[li] În vremea lui Kierkegaard acest meşteşug era practicat cu exploatarea copiilor, la dantele lucrând adesea copile de şapte ani.

[lii] Deşi evreii din Danemarca primiseră în anul 1814 drepturi cetăţeneşti depline, în epocă mai persistau încă prejudecăţi legate de ei.

[liii] Aluzie la Exodul 14, 21–31.

[liv] Informaţia că zeul egiptean Apis, încarnarea în formă de taur a zeului Ptah, s-ar fi născut dintr-o rază fecundatoare de lună a fost preluată din P.F.A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch*, ed. 2, Sorau, Leipzig, 1821, vol.1, p. 238.

[lv] Aluzie la Faptele Apostolilor 3, 2.

[lvi] E vorba de uvertura la *Don Giovanni* de Mozart.

[lvii] Kierkegaard descrie o întâmplare reală, petrecută la un teatru din Sankt-Petersburg în ziua de 14 februarie 1836 şi relatată de ziarul danez *Dagen* nr. 52, din 1 martie 1836.

[lviii] În daneză în original *kattun*, „pânză de bumbac“; Kierkegaard face aluzie la două versuri celebre din *Dansk Traqvebar-Vise med mesopotamisk Omquæd* (*Cântec danez din Tranquebar şi refren mesopotamian*) de Jens Baggesen: *Vort Livs Kattun overalt er broget, / Og, hvor man lever, man savner noget* („Bumbacul vieţii peste tot e-n culori / şi unde trăieşti, de ceva

îți e dor“). *Cf. Jens Baggesen danske Værker*, 12 volume, Copenhaga, 1827–1823, vol. 2, 1828, p. 401.

[lix] După cum istorisește Apuleius în *Măgarul de aur*, Psyche nu se întâlnea cu Amor decât noaptea, iar el i-a cerut să păstreze secretul întâlnirilor. În funcție de păstrarea sau divulgarea secretului, copilul lor urma să fie zeu sau muritor.

[lx] În germană în original, vers de J. Kehrein, *Amor und Psyche, freie metrische Bearbeitung nach dem Lateinischen des Apuleius* (*Amor şi Psyche, prelucrare metrică liberă din latină, după Apuleius*), Giessen, 1834, p. 40: „Cu un copil, care-i divin când taci / Dar va fi om, secretul de-l desfaci.“

[lxi] În original, *virkelighed*. Kierkegaard face aluzie la F.W. Schelling, pe care îl audiase la Berlin în perioada octombrie 1841–martie 1842. După ce, inițial, își descrisese în jurnal (*Papirer*, III A 179) bucuria de a-l putea auzi pe Schelling conferențiind despre raportul dintre realitate şi filozofie, întrucât spera că va găsi astfel rezolvarea tuturor problemelor filozofice care îl preocupau, Kierkegaard a fost ulterior din ce în ce mai dezamăgit, întrucât conceptul de realitate nu avea sensul pe care îl crezuse el.

[lxii] În daneză în original, *her rulles*. Verbul denumește curățarea rufelor pe măngălău, un obiect dreptunghiular de lemn, cu suprafața ondulată, pe care erau frecate rufele până se albeau sau pe care erau netezite rufele de pânză groasă.

[lxiii] Povestea despre filozoful pitagoreic Parmeniskos din Metapont e relatată de Athenaios în *Deipnosophistai* (*Banchetul înțelepților*). Kierkegaard o preia după C.F. Flögel, *Geschichte der komischen Literatur (Istoria literaturii comice*), 4 volume, Liegnitz–Leipzig, 1784–1787, vol. 1, pp. 35–36.

[lxiv] Semizeului grec Trofonios îi era închinat un oracol aflat într-o peșteră din Beoția. Legenda povestește că toți cei care intrau să consulte oracolul ieşeau de acolo palizi şi descurajați. *Cf.* P.F.A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch*, ed. cit., vol. 2, pp. 605–606.

[lxv] Lupul Fenris, unul dintre cei trei fii ai zeului nordic Loki, eliberat din lanț la Ragnarok (în islandeză, „amurgul zeilor“ – sfârşitul zeilor din Walhalla), va înghiți Soarele, îl va ucide pe Odin şi va fi la rândul său ucis. Fusese legat de zei (deoarece putea face orice rău) cu un lanț magic, compus din sunetul paşilor de pisică, barba unei femei etc. Kierkegaard s-a

inspirat din două surse: J.B. Mōinichen, *Nordiske Folks Overtroe, Guder, Fabler og Helte, indtil Frode 7 Tider* (*Superstițiile popoarelor nordice, zeii, fabulele şi eroii de până la Frode al VII-lea*), Copenhaga, 1800, p. 101, şi N.F.S. Grundtvig, *Nordens Mythologi eller Sindbilled-Sprog* (*Mitologia Nordului sau limbajul simbolic*), ediția a doua, Copenhaga, 1832, pp. 518–519.

[lxvi] Kierkegaard preia expresia „ierburile ursului“ din traducerea greşită a lui Grundtvig; de fapt, în *Edda* e vorba de vinele ursului.

[lxvii] Examenul de admitere la Universitate, care până la 1850 se petrecea la Universitatea din Copenhaga sau Universitatea din Kiel.

[lxviii] Formă prescurtată a celei mai bune notări de atunci, *laudabilis prae ceteris*, „lăudabil mai mult decât ceilalți“.

[lxix] Aluzie la 1 Timotei 2, 4, unde Apostolul Pavel spune că „Dumnezeu voieşte ca toți oamenii să fie mântuiți şi să ajungă la cunoaşterea adevărului“. Pasajul polemizează cu opinia exprimată între alții de J.W. Fichte (1762–1814), după care cunoaşterea adevărului îi deschide omului calea către o viață spirituală întru Dumnezeu. *Cf.* „Die Anweisung zum seligen Leben, oder auch die Religionslehre“, în *J.G. Fichte's sämmtliche Werke*, ed. de I.H. Fichte, vol. 1–11, Berlin şi Bonn, 1834–1846, vol. V, 1845, pp. 410–412.

[lxx] Numele cel mai frecvent pentru slujnice, folosit aici de copil în chip de nume generic.

[lxxi] În germană în original: „Te-ai încheiat, veghe de noapte-a existenței mele“, vers din trilogia *Orestia* de Eschil, citat în traducerea germană a lui J.G. Droysen. *Cf. Des Aischylos Werke*, ediția a II-a, Berlin, 1842, p. 498.

[lxxii] *Cf.* T. Heinsius, *Volkthümliches Wörterbuch der deutschen Sprache*, vol. I–IV, Hannover, 1818–1822, vol. IV, pp. 324–325, dicționar deținut de Kierkegaard, unde apar cele două sensuri ale cuvântului german.

[lxxiii] În elină în original : „*Demosthenes*: Ce imagine a zeului? Crezi realmente în zei? *Nikias:* Desigur. *Demosthenes:* Ce dovadă ai? *Nikias*: Că zeii mă urăsc. Nu e destul? *Demosthenes*: Aşa e, m-ai convins.“ Citat din piesa *Cavalerii* de Aristofan.

[lxxiv] Aluzie la una dintre tezele lui Platon (de exemplu, frumosul e recunoscut pornind de la ideea de frumos, omul de la ideea de om etc.) şi la Aristotel, *Metafizica*, cartea B, cap. 4, unde se discută dacă mai este şi altceva în afara lucrurilor individuale.

[lxxv] Conform legendei, zeul Loki a fost pedepsit pentru omorârea zeului orb Balder prin legarea de o stâncă; un şarpe îl otrăvea fără oprire.

[lxxvi] *Cf.* Geneza 2, 17, unde e vorba de moartea în urma gustării fructului cunoaşterii.

[lxxvii] *Cf.* 1 Corinteni 13, 2: „Şi chiar dacă aş avea darul prorociei şi aş cunoaşte toate tainele şi toată ştiinţa; chiar dacă aş avea toată credinţa încât să mut şi munţii, şi n-aş avea dragoste, nu sunt nimic.“

[lxxviii] Probabil o aluzie la principiul identităţii (A e egal cu A). Ar putea fi vorba şi de „Eu egal eu“, propoziţie fundamentală în filozofia lui Fichte.

[lxxix] Judecăţile infinite sunt cele de tipul „S e non-P“, prin care se deschid infinit de multe posibilităţi despre ce ar putea fi S.

[lxxx] Judecăţi infinite de tipul „A e egal cu non-A“ (cum ar fi judecata fichteană „Eu egal cu non-Eu“) sunt tautologic false, aşadar paradoxale. Ele sunt transcendente în sensul că depăşesc capacitatea cunoaşterii noastre de a da, pornind de la această judecată, o definiţie pozitivă a lui A.

[lxxxi] E vorba de o concluzie prin care e definită cantitatea, şi nu calitatea (însuşirile) subiectului logic.

[lxxxii] E vorba de vechea denumire pentru Australia, cât despre „iepure“, acesta e o specie mică de cangur (*lagorchestes leporoides*), de mărimea unui iepure.

[lxxxiii] Kierkegaard a folosit probabil câteva versuri din Jens Baggesen. În poezia acestuia *Ja og Nei eller den hurtige Frier (Da şi nu sau Peţitorul grăbit)*, e citat un filozof care dă acest sfat („Însoară-te sau nu te însura, totuna e; / de ambele te vei căi“). *Cf. Jens Baggesen danske Værker*, ed. cit., vol. I, p. 304. Pe exemplarul său din *Sau–sau*, Kierkegaard a notat că e vorba de o propoziţie atribuită de Diogenes Laertios lui Socrate. (*Cf.* Diogenes Laertios, *Despre vieţile şi doctrinele filozofilor*, II, 33).

[lxxxiv] În latină în original: „la modul etern“, probabil aluzie la expresia lui Spinoza *sub specie aeternitatis* din *Etica*, 1677, partea a V-a, propoziţia XXIX. Expresia *aeternus modus* apare în aceeaşi parte, propoziţia XL.

[lxxxv] Posibilă aluzie la doctrina trinitară (catolică şi protestantă) despre veşnica purcedere a Duhului Sfânt de la Tată şi Fiu.

[lxxxvi] Concept despre speculativ sau despre filozofia hegeliană.

[lxxxvii] Christian F. Sintenis (1750–1820), teolog german şi autorul cărţii de rugăciuni *Stunden für die Ewigkeit gelebt* (*Ore trăite pentru eternitate*), Berlin, 1791–1792.

[lxxxviii] Cartier din Copenhaga, clădit de regele Christian al IV-lea pentru angajații din marină. Acolo aceştia trăiau laolaltă, bogați şi săraci, sub jurisdicție militară.

[lxxxix] Copiii morți înainte de a fi botezați nu puteau fi îngropați cu preot.

[xc] Aluzie la Virgiliu, *Eneida*, cântul VI, vv. 426 şi urm.

[xci] Aluzie la Exodul 12, 23, unde Domnul îi porunceşte lui Moise, înainte de a lovi Egiptul cu urgia a zecea, să le spună evreilor să ungă stâlpii porților lor cu sânge de miel: „Când va trece Domnul ca să lovească Egiptul şi va vedea sângele pe pragul de sus şi pe cei doi stâlpi ai uşii, Domnul va trece pe lângă uşă şi nu va îngădui Nimicitorului să intre în casele voastre ca să vă lovească.“

[xcii] *Don Giovanni* de Mozart, actul I, scena 19.

[xciii] În notele preliminare la această *diapsalma*, comparația se referea la bardul celt Ossian (despre care se spunea că ar fi trăit în secolul III). Poeziile atribuite acestuia de către James Macpherson (1736–1796), despre care contemporanii lui Kierkegaard credeau că-i aparțin într-adevăr poetului celt, erau la mare modă la romanticii danezi.

## STADIILE EROTICE NEMIJLOCITE
## SAU
## EROTISMUL MUZICAL

### *Introducere care nu spune nimic*

[i] În elină în original, „cosmos“, lume ordonată, având şi sensul de „podoabă“ (de unde derivă şi cuvântul „cosmetic“).

[ii] Aluzie la tragedia *Axel og Valborg* de Adam Oehlenschläger.

[iii] *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, opera lui Mozart compusă în 1787, cu libretul de Lorenzo da Ponte, având la bază o lungă tradiție de prelucrare a acestei teme. Deşi opera se numeşte *Don Giovanni*, Kierkegaard o numeşte tot timpul *Don Juan*, deoarece în Danemarca se juca doar sub acest nume.

[iv] Termen din istoria romană folosit ca atare de Kierkegaard: „aristocrat“. În Roma antică aristocrația era împărțită în mai multe partide, între care „optimații“, care spre deosebire de adversarii lor *populares* („popularii“) țineau cu patricienii şi senatul, considerând că doar nobilimea are dreptul la putere.

[v] Kierkegaard se referă la nuieluşa de alun magică, în stare să descopere fântâni şi comori, şi care nu dă semn („doreşte“) decât acolo unde se află

acestea.

[vi] E vorba, între alții, de filozoful german Christian Hermann Weisse (1801–1866) şi cartea sa *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, vol. I–II, Leipzig, 1830. Însă şi mai mult se potriveşte observația pentru şcoala lui Ludvig Johan Heiberg, des criticată în epocă pentru faptul de a pune unilateral accentul pe formă în estetică.

[vii] Kierkegaard se referă la *Estetica* lui Hegel. *Cf.* G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. de G.W. Hotho, vol. 1–3, Berlin, 1835, în *Georg Friedrich Hegel's Werke*, vol. 1X, 1–3, Berlin, 1832–1845, vol. X, 1, pp. 99–101; *PE* vol. I, pp. 82–84.

[viii] În daneză în orginal, *formende Virksomhed* – posibilă aluzie la expresia latină *nisus formativus* („năzuință formatoare", „forță creatoare").

[ix] În sensul discursului „de recepție" – de primire în Academie, sau de „primire în cele mai înalte sfere"; opera fundamentală a lui Mozart.

[x] Aluzie la Faptele Apostolilor 1, 9, unde se spune că după Înălțare un nor l-a ascuns pe Isus de ochii discipolilor.

[xi] În daneză în original, *sandselig*, cuvânt care poate să însemne, în funcție de context, deopotrivă „sensibil" şi „senzual".

[xii] Johann Wolfgang Goethe a scris tragedia *Faust* în mai mule etape şi versiuni, de la *Ur-Faust* din 1774–1775 (descoperit abia în 1887), la fragmentul din *Faust* datat 1790 şi până la *Faust. Partea întâi* şi *Faust. Partea a doua* din 1808, *Partea a doua* apărând în forma ei finală în 1831. Kierkegaard deținea următoarele ediții: „Faust. Eine Tragödie", în *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 55 volume, Stuttgart şi Tübingen, 1828–1830, vol. 12, 1828, pp. 1–313 (cumpărată în februarie 1836, şi cuprinzând versiunea din 1808 a textului), şi versiunea finală: *Faust. Eine Tragödie*, Stuttgart şi Tübingen 1834 (cumpărată în ianuarie 1836).

[xiii] În latină în original: „Săracă este casa unde nu sunt multe lucruri în plus." Citat din Quintus Horatius Flaccus (65–8 î.Cr.), *Epistole*, 1, 6, 4.

[xiv] În gramatica greacă: cuvânt scurt, cu accent slab, care dă accentul său cuvântului de care se lipeşte.

[xv] Eros s-a îndrăgostit, după cum se ştie, de Psyche (în elină, „suflet").

[xvi] În latină în original: „De altfel consider." Aluzie la *praeterea censeo Carthaginem esse delendam* („consider, de altfel, că ar trebui să fie distrusă Cartagina"), prin care senatorul roman Cato cel Bătrân (Marcus Porcius

Cato Censorius, 234–149 î.Cr.) îşi încheia orice discurs ţinut în senatul roman.

[xvii] Un neevreu care locuia în regatul iudaic fără a trece la iudaism şi care de aceea nu putea să intre în templul din Ierusalim decât până la o anumită poartă.

[xviii] Abia născută, zeiţa Artemis i-a ajutat mamei sale Leto, aflată în durerile facerii, să-l nască pe Apollo, fratele ei geamăn. Kierkegaard a adăugat de la el ideea că Diana ar fi ajutat-o pe mama ei chiar şi la propria ei naştere.

[xix] În germană în original: „Caricaturile celor mai sfinte lucruri.“ Heinrich Steffens, 1773–1845, poet şi filozof germano-danez, este autorul acestei lucrări în două volume apărute la Leipzig, 1819–1821. În introducerea la vol. II, pp. 82–120, Steffens discută raportul dintre limbaj şi muzică în legătura lor cu urechea şi consideră auzul drept cel mai spiritual dintre simţuri.

[xx] În daneză în original: *da det Alt er Hips om Haps*.

[xxi] Acest punct de vedere romantic despre istoria muzicii a fost pentru prima oară enunţat de scriitorul, compozitorul şi filozoful muzicii E.T.A. Hoffmann (1776–1822), în *Beethovens Instrumental-Musik*, 1813–1814 (o primă versiune, ca recenzie la *Simfonia a V-a* de Beethoven, apăruse încă din 1810, şi a fost publicată ulterior în *Alte und neue Kirchenmusik*, 1814).

[xxii] Aluzie la Luca 19, 40, unde nişte farisei îl îndeamnă pe Isus să le interzică discipolilor lui să vorbească, iar el le răspunde „dacă vor tăcea ei, pietrele vor striga“.

[xxiii] În germană în original: „Pentru noi, prezbiterienii, orga e cimpoiul dracului, prin care acesta adoarme seriozitatea contemplării, la fel cum dansul ameţeşte bunele intenţii“ (citat din povestirea *Owen Tudor*, publicată în 1821 de scriitorul romantic german Ludwig Achim von Arnim, 1781–1831, ca urmare a unor întâmplări trăite în călătoria sa prin Anglia). Prezbiterienii sunt prezentaţi ca o sectă reformată (calvinistă) ce trăieşte în Scoţia şi America, vestită pentru modul de viaţă puritan.

[xxiv] În latină în original: „în loc de toate celelalte“, cu sensul de reprezentativă pentru toate celelalte.

[xxv] Posibilă aluzie la Niccolo Paganini, a cărui virtuozitate de violonist era considerată de unii contemporani drept demonică.

[xxvi] *Irische Elfenmärchen* (*Basme irlandeze cu elfi*), traduse de Jakob şi

Wilhelm Grimm, Leipzig, 1826, după Thomas Crofton Croker, *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, London 1825. Kierkegard se referă la basmul intitulat *Der kleine Sackpfeifer* (*Micul cimpoier*), în care e vorba de un cimpoier care vrăjeşte atât viii, cât şi morţii prin muzica sa.

[xxvii] Tânărul paj Cherubino din opera lui Mozart *Le Nozze di Figaro*, compusă în 1786, cu un libret de Lorenzo da Ponte bazat pe piesa lui P.A.C. de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro* (1778), e îndrăgostit de contesă dar şi, în general, de toate femeile pe care le întâlneşte.

[xxviii] În latină în original: „Şi se arată plutind în văzduh.“ Referinţă la versul lui Virgiliu *Adparet liquido sublimis in aere Nisus* („În aerul clar apare Nisus plutind“), *Georgice* I, 404.

[xxix] În mitologia nordică se povesteşte că zeul Thor, aflat în vizită la Udgårdsloke, nu reuşea să termine băutura din cornul de băut. Abia mai târziu i se spune motivul: cornul avusese o legătură directă cu marea. Episodul e povestit şi de Adam Oehlenschläger în poemul „Thors Reise til Jothunheim“ *(Călătoria lui Thor la Jothunheim*), din volumul *Nordiske Digte*, Copenhaga, 1807.

[xxx] În original, joc de cuvinte între *Sug* („absorbţie“) şi *Suk* („suspin“).

[xxxi] Kierkegaard citează acest pasaj din aria lui Leporello (Actul I, Scena II) în traducerea daneză a lui Lauritz Kruse: *Don Juan, Opera i tvende Akter bearbeidet til Mozarts Musik*, Copenhaga, 1807, traducere liberă, reeditată cu unele modificări în 1811 şi 1822. Originalul italian ar fi de fapt: *Delle vecchie fa conquista / Pel piacer di porle in lista* (Pe bătrâne le cucereşte / Din plăcerea de a le pune pe listă).

[xxxii] În piesă, pajul e trimis de către contele Almaviva la armată, spre a-l îndepărta atât de contesă, cât şi de Susanna, căreia contele îi face curte la rândul său.

[xxxiii] E vorba de urma invizibilă a sărutării pe care i-o dăduse pajului, pe frunte, contesa, când pajul îmbrăcat femeieşte îi oferise un buchet de flori.

[xxxiv] Papageno, un păsărar voios şi necomplicat, e unul dintre personajele principale din opera lui Mozart *Die Zauberflöte*, compusă în 1791 după libretul lui Emmanuel Schikaneder (1751–1812).

[xxxv] Kierkegaard foloseşte cuvântul cu sensul de „încurcături“.

[xxxvi] Prinţul Tamino e obligat să treacă prin mai multe încercări alături de Papageno, spre a fi primit în templul înţelepciunii şi a se reuni cu iubita sa Pamina. În timp ce Tamino e curajos, chibzuit şi răbdător, Papageno e mai

degrabă preocupat de mâncare, vin şi căutarea unei iubite. Cu toate acestea îi e de mare ajutor lui Tamino, dând dovadă de curaj, deşi până la urmă renunţă să parcurgă toate probele iniţiatice.

[xxxvii] În latină în original: „Am venit – am văzut – am învins.“ Formulare folosită de Gaius Iulius Caesar (100–44 î.Cr.) după bătălia de la Zama (47 î.Cr.) împotriva regelui Pharnakes din Pont.

[xxxviii] În original, joc de cuvinte între verbele *at udse* („a vedea înainte“, „ a alege“) şi *at efterse* („a vedea după aceea“, „a verifica“).

[xxxix] Prima arie a lui Papageno apare în actul I, scena II (*Der Vogelfänger bin ich da*); „aria cu clopoţei“ este în actul 2, scena 23 (*Ein Mädchen oder Weibchen / wünscht Papageno sich*).

[xl] De fapt e vorba de un duet între Papageno şi Pamina, actul I, scena 14 (*Bei Männern welche Liebe fühlen*), în care e vorba de năzuinţa etică spre căsătorie, o cu totul altă trăsătură a lui Papageno decât cele care îl interesează pe estetul A. Duetul cu Papagena din finalul actului 2 (*Pa-pa-pa-papagena*) e o laudă a iubirii şi a vieţii de familie cu copii.

[xli] În latină în original: „Ţăranul aşteaptă ca râul să se oprească din curs.“ *Cf.* Horaţiu, *Epistole* 1, 2, 42.

[xlii] *Cf.* 1 Samuel 16, 23: „Şi când duhul trimis de Dumnezeu venea peste Saul, David lua harfa şi cânta cu mâna lui; Saul răsufla atunci mai uşor, se simţea uşurat, şi duhul cel rău pleca de la el.“

[xliii] Probabil aluzie la poezia *Bjergpigen* (*Fata de la munte*) 1842, de J.C. Hauch. Dar e vorba, în general, de o ipostază a mitului lui Orfeu.

[xliv] Traducătorul danez a fost Niels Thorup Bruun (1778–1823), autor danez care a tradus şi prelucrat 213 piese şi opere pentru Teatrul Regal.

[xlv] În germană în original: „O, bravo, vai şi-amar, fulgere şi trăsnete, bravissimo!“

[xlvi] Heinrich Gustav Hotho (1802–1873), profesor la Berlin, a editat *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel. Kierkegaard se referă la cartea acestuia *Vorstudien für Leben und Kunst*, ed. cit., pp. 1–172, care se referă aproape numai la *Don Giovanni* de Mozart.

[xlvii] În latină în original, cu sensul de „sub un singur aspect“.

[xlviii] În latină în original, cu sensul de „sub ambele aspecte“. Expresiile *sub una specie* şi *sub utraque specie* provin din teologia catolică şi se referă la euharistia unde comunitatea nu primea decât azima de împărtăşanie, iar preotul se împărtăşea, pe lângă azimă, şi din vin.

[xlix] Ajutorul lui Faust în *Faust* de Goethe.

[l] Valetul lui Don Juan.

[li] În elină în original: „scandal, motiv de supărare“. Cuvântul apare de numeroase ori în Noul Testament.

[lii] Legenda despre un munte al lui Venus ca loc al sexualității şi păcatului apare încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, dar a devenit cunoscută mai ales prin balada despre Tannhäuser de la începutul secolului al XVI-lea, culeasă în antologia *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder* (*Cornul minunat al băiatului. Vechi cântece germane*), editată de Ludwig Achim von Arnim şi Clemes Brentano, vol. I–III, pe care Kierkegaard o deținea în ediția a II-a, Heidelberg, 1819.

[liii] Probabil, *Den i den ganske Verden bekiendte Ertz- Sort- Kunstner og Trold-Karl Doctor Johan Faust, og hans med Dievelenoprettede Forbund, Forundringsfulde Levnet og skrækkelige Endeligt* (*Arhimagicianul negru şi vrăjitorul dr. Johan Faust, pactul său cu diavolul, uimitoarea sa viață şi înspăimântătorul său sfârşit*), Copenhaga, 1587. Cartea populară reda într-o formă moralizatoare legenda despre personajul istoric Doctor Johann Faust (cca 1490–cca 1540), alchimist şi magician care şi-ar fi vândut sufletul diavolului. Kierkegaard mai poseda şi legenda germană *Die Geschichte des Dr. Faust, die Abenteuer des Spiegelschwaben, nebst vielen anderen erbaulichen und ergötzlichen Historien* (*Istoria despre Dr. Faust, şvabul cu oglinda şi alte istorisiri edificatoare şi plăcute*), inclusă în *Ein Volksbüchlein* (*O carte populară*), ed. de L. Auerbacher, vol. I–II, München 1835.

[liv] Titlu specific pentru universitățile germane, desemnând un universitar care a dobândit dreptul de a fi profesor, dar nu are încă un post de profesor, fiind obligat să țină anual prelegeri libere, pentru a avea în continuare dreptul de a candida la un astfel de post. Kierkegaard se referă probabil la teologul Hans Lassen Martensen (1808–1884), care publicase volumul *Ueber Lenau's Faust*, Stuttgart, 1836, text al cărui conținut a fost ulterior inclus în studiul „Betragtninger over Ideen af Faust. Med Hensyn paa Lenaus Faust“, din revista *Perseus. Journal for den speculative Idee*, editat de Johan Ludvig Heiberg, nr. 1, iunie 1837, pp. 91–164.

[lv] În originalul danez, *videnskabelige Confirmander*. În biserica protestantă, confirmanții sunt cei care participă la prima împărtăşanie, înaintea căreia trebuiau să răspundă la unele întrebări ale preotului legate de

dogmă, ei „confirmând“ astfel că vor să aparţină în continuare bisericii în care au fost botezaţi. Kierkegaard vede o paralelă între acest ritual şi ritualul obţinerii titlului de doctor, profesor etc.

[lvi] Elisabeth Margrethe Tribler, văduva librarului J.F. Tribler, care preluase, la moartea acestuia, conducerea librăriei. Tipărea, de asemenea, cărţi populare, cântece populare ş.a. La data apariţiei lui *Sau–sau*, adresa librăriei Tribler era Holmensgade 114.

[lvii] În vremea lui Kierkegaard, exista obiceiul comercializării de cântece populare, ştiri puse pe melodie etc., pe străzi şi în pieţe. Halmtorvet se afla cam pe unde este astăzi Piaţa Primăriei (Rådhuspladsen).

[lviii] În balada „Lenore“ (1774) de scriitorul german Gottfried August Bürger (1747–1794), inclusă în volumul *Bürgers Gedichte*, Gotha, 1828, pp. 48–57, e vorba de un mort în război, care se întoarce, ca strigoi, pentru a-şi lua iubita cu el în mormânt. Balada e, probabil, inspirată de un cântec medieval, din care nu se cunoşteau, pe vremea lui Bürger, decât câteva strofe.

[lix] Numărul cuceririlor lui Don Juan în Spania, pomenit de Leporello în aria listei (*Madamina, il catalogo è questo*).

[lx] Aluzie, probabil, la gravura nr. CXV, „Wellenmädchen“ („Fetele valurilor“) din W. Vollmer, *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen* (*Dicţionarul complet al mitologiei tuturor naţiunilor*), Stuttgart, 1836, din care Kierkegaard deţinea un exemplar.

[lxi] Legenda spune că, după ce a răpus leul din Nemeea, Hercule a fost răsplătit printr-o şedere în ospeţie de două luni la regele Thespios. Întrucât acesta îşi dorea urmaşi puternici şi invincibili ca Hercule, i-a trimis în timpul nopţilor toate cele 50 de fiice ale sale, care au născut apoi 52 de fii (două dintre ele aducând pe lume gemeni). *Cf.* W. Vollmer, *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen*, ed. cit., p. 833.

[lxii] Aluzie la replica „A-l vedea pe Charles şi a-l iubi a fost o chestiune de-o clipă“ din comedia *Prima iubire* de E.A. Scribe, scena a 16-a, piesă tradusă pentru Teatrul Regal de J.L. Heiberg în 1823.

[lxiii] În *Don Giovanni* de Mozart, Zerlina şi Masetto sunt o pereche de ţărani a căror căsătorie e ameninţată de încercarea lui Don Juan de a o seduce pe Zerlina, chiar în ziua nunţii.

[lxiv] *Cf.* Heinrich Gustav Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst*, ed. cit, pp. 109–110.

[lxv] În italiană în original: „E destul să poarte fustă, şi ştiți ce face“ (cuvintele de încheiere ale lui Leporello din aria listei).

[lxvi] Donna Elvira vrea să se răzbune pe Don Juan, care a părăsit-o, dar ezită pentru că încă îl mai iubeşte.

[lxvii] Referire la romanul lui Achim von Arnim *Armuth, Reichtum und Busse der Gräfin Dolores* (*Sărăcia, bogăția şi ispăşirea contesei Dolores*), ed. de Wilhelm Grimm, vol. 1–2, Berlin, 1840. Seducătorul eroinei care dă titlul romanului spune, spre deosebire de Don Juan, că a fost senzual doar cu femeile senzuale, cu cele morale fiind preocupat de morală, cu cele religioase rugându-se etc.

[lxviii] *Nunta lui Figaro*, actul 2, scena 6. Cherubino sare pe fereastră pentru a se salva de gelozia contelui şi a salva contesa.

[lxix] Finalul actului 1 din *Don Giovanni*.

[lxx] În germană în original: „Corect, nu se ştie.“

[lxxi] Kierkegaard modifică puțin, citând-o, traducerea daneză a lui Kruse pentru *Don Giovanni*, actul 1, scena 8.

[lxxii] Sărbătorile eleusine aveau loc în Attica de două ori pe an: „misteriile mici“ din februarie pregăteau „marile misterii“ din septembrie.

[lxxiii] Aluzie la actul 2, scena 19 din *Don Giovanni*, în care Leporello îi vesteşte lui Don Juan apariția statuii Comandorului şi îi repetă de trei ori îndemnul de a asculta paşii care se apropie.

[lxxiv] În latină în original, „Iliada după Homer“, cu sensul de ceva inutil.

[lxxv] *Don Juan ou le festin de pierre* (1665) de Molière (1622–1673).

[lxxvi] Johann Karl August Musäus (1735–1787), autor german de poveşti satirice. *Cf.* Musäus, *Volksmärchen der Deutschen* (*Poveşti populare germane*), ed. de Christoph Martin Wieland, vol. I–V, Viena, 1815–1816, ediție deținută de Kierkegaard.

[lxxvii] Johann Ludwig Tieck (1773–1853), scriitor, editor şi traducător german, cunoscut pentru adaptările sale la legendele romantice şi medievale. Kierkegaard poseda edițiile *Phantasus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen* (*Phantasus. Culegere de poveşti, povestiri, piese şi nuvele*), ed. de Ludwig Tieck, vol. I–III, Berlin, 1828, şi *Sämmtliche Werke*, vol. I–II, Paris, 1837.

[lxxviii] Johan Ludvig Heiberg (1791–1860), scriitor, redactor şi critic literar, dramaturg şi traducător în slujba Teatrului Regal din Copenhaga între anii 1828 şi 1839, apoi cenzor la acelaşi teatru, în 1829 profesor

titular, apoi docent de logică (1830–1836), estetică şi literatură daneză la Înalta şcoală militară regală. Heiberg era arbitrul estetic al vremii, fiind admirat inclusiv de către tânărul Kierkegaard. Ulterior, acesta avea însă să-şi schimbe opinia despre Heiberg într-una nefavorabilă. Piesa în patru acte *Don Juan*, o adaptare după Molière, a apărut în volumul *Marionetteater* (*Teatru de marionete*), Copenhaga, 1814, pp. 1–94. În prefață, Heiberg scrie că a dorit să dea piesei forma potrivită pentru teatrul de păpuşi, trebuind din acest motiv să se abată de la structura piesei lui Molière, urmată altminteri în mare. Piesa a fost inclusă în *Samlede Skrifter* (*Opere complete*), vol. I–VII, Copenhaga, 1833–1841, vol. VI, 1836, pp. 173–275, ediție deținută de Kierkegaard.

[lxxix] Johannes Carsten Hauch (1790–1872), scriitor şi zoolog danez, lector în ştiințele naturii la Academia din Sorō între anii 1826 şi 1846. Hauch a publicat piesa „Don Juan“ în *Dramatiske Værker* (*Opere dramatice*), vol. I–III, Copenhaga, 1828–1830, vol. II, 1829, pp. 137–270.

[lxxx] Aluzie la baletul-pantomimă *Don Juan ou le festin de pierre* (Viena, 1761), de Christoph Willibald Gluck (1714–1787), coreografie de Casparo Angiolini (1731–1803), după piesa lui Molière. Pe baza acestuia, maestrul de balet şi compozitorul de origine italiană Vincenzo Galeotti (1733–1816) a pus în scenă un nou balet *Don Juan* la Teatrul Regal Danez în 1781.

[lxxxi] Poetul englez George Gordon, lord Byron (1788–1824), a lucrat începând din 1819 şi până la sfârşitul vieții la poemul *Don Juan*, rămas neterminat. Kierkegard îl deținea într-o traducere germană.

[lxxxii] În latină în original: „chiar prin aceasta“.

[lxxxiii] Aluzie la replica din actul I, scena a doua: *Mon amour commen¢a par la jalousie* („Iubirea mea a început prin gelozie“).

[lxxxiv] E vorba de actul 4, scena 3 din *Don Juan* de Molière , în care îşi face apariția creditorul Dimanche.

[lxxxv] Slujitorul lui Don Juan, în piesa lui Molière.

[lxxxvi] Astăzi, Kalvebod, apa dintre Zeelanda şi insula Amager. Aici Kierkegaard se gândeşte la *Don Juan* de Heiberg, unde acțiunea se petrece la Copenhaga.

[lxxxvii] Donna Elvira e soția lui Don Juan, părăsită de acesta.

[lxxxviii] Slujitorul Elvirei.

[lxxxix] Domnul Paaske e numele dat de J.L. Heiberg creditorului Dimanche din versiunea lui Molière.

[xc] Mathurine şi Charlotte sunt personaje în opera lui Heiberg.

[xci] Actul 2, scena 2.

[xcii] Actul 2, scena 4.

[xciii] Probabilă aluzie la Exodul 30,13, unde e vorba de „siclul sfântului locaş“, moneda în care se plătea impozitul la templu.

[xciv] *Cf. Singspielul* de E.A. Scribe, pe muzică de F. Boieldieu, pomenit şi de Victor Eremita în *Prefață*.

[xcv] În latină în original, „în mod deosebit“.

[xcvi] *Cf.* Kierkegaard, *Scrisoare* din Berlin către prietenul său Emil Boesen, datată 1 ianuarie 1842: „Mă-ntrebi dacă Elvira mea e la fel de interesantă văzută de aproape; sunt într-un anumit mod mai aproape de a-ți putea răspunde la această întrebare, pentru că aseară am stat într-o lojă neobişnuit de aproape de scenă“ (*Breve og Aktstykker*, nr. 60, vol. 1, pag. 89).

[xcvii] Scena decisivă a judecății, în care Comandorul, ca statuie, se întoarce, răspunzând invitației la masă a lui Don Juan şi îi cere socoteală pentru faptele sale.

[xcviii] Actul 1, Scena 5.

[xcix] Aria lui Ottavio din Actul 1, Scena 14 e o reacție la aria răzbunării a Donnei Anna. Inițial, Mozart nu compusese o arie în această scenă, ea a fost compusă abia la reprezentarea piesei de la Viena, în 1788. În privința ariei Donnei Anna, Kierkegaard se referă la cea de-a doua arie a ei, din Actul 2, Scena 12, în care Anna îşi explică sentimentele față de Don Ottavio, care îi cerea să facă mai repede căsătoria cu el.

[c] Aluzie la Diogenes Laertios, *Despre viețile şi doctrinele filozofilor*, I, 33, în care i se atribuie fie lui Thales, fie lui Socrate faptul de a le fi mulțumit zeilor că l-au făcut om şi nu animal, bărbat iar nu femeie, grec iar nu barbar. O expresie asemănătoare e atribuită de Lactantius lui Platon, în *Institutionum Divinarum* 3, 19, unde însă Platon adaugă: „Şi mai ales că m-au făcut atenian şi contemporan cu Socrate.“ *Cf. Firmiani Lactantii Opera*, ed. de O.F. Fritzsche, vol. 1–2, Leipzig, 1842, vol. 1, p. 152, ediție deținută de Kierkegaard.

[ci] În italiană în original: „Vrea să fie înăuntru cu frumoasa.“ Citat din aria lui Leporello, Actul 1, Scena 1.

[cii] Personaj din comedia lui Ludvig Holberg, *Barselstuen* (*Camera lăuzei*), 1724, Actul 5, Scena 6, care îşi face apariția chiar în momentul în

care era aşteptat.

## REFLECTAREA TRAGICULUI ANTIC ÎN TRAGICUL MODERN

[i] În elină în original: „cei morţi laolaltă“, „condecedaţi“. Sensul cuvântului îl include şi pe vorbitor, ca şi cum ar fi mort la rândul său, iar ceilalţi morţi i-ar fi confraţi. În caietul FF din jurnal, Kierkegaard a notat, la data de 9 ianuarie 1838: „Tocmai căutam o expresie care să desemneze categoria de oameni pentru care aş avea chef să scriu, convins fiind că îmi vor împărtăşi concepţia, iar acum am găsit-o la Lucian: paranškroi (cineva care e mort ca şi mine) şi aş vrea să public o scriere pentru aceştia“ (*Papirer*, II A 690). Cuvântul par£nekroj (*paránekros*) nu apare de fapt la Lucian, care însă foloseşte sinonimul ÐmÒnekroj (*homónekros*) în *Dialogi mortuorum, 2, 1*, cf. *Luciani Samosathensis opera, vol. 1–4, Leipzig 182,* vol. 1, p. 180 – ediţie deţinută de Kierkegaard. În traducerea germană pe care Kierkegaard o poseda de asemenea (*Lucians Schriften*, vol. 1–4, Zürich, 1769, vol. 2, p. 358), expresia e tradusă prin *so todt wie ihr selbst* „la fel de mort ca voi“. În iulie 1839, Kierkegaard se autocaracteriza în jurnalul EE drept un nenekrwmšnoj (*nenekrōménos*), adică „mort“ (*Papirer*, II A 490), expresie folosită şi în Noul Testament (Evrei 11, 12) în legătură cu Avraam, însă cu sensul de „slăbit, lipsit de puteri vitale datorită bătrâneţii, aproape mort“. La părinţii Bisericii apare expresia sunnekroàsqai (*synnekroústhai*), „a muri împreună“. Sumparanekrwmšnoi (*symparanekrōménoi*) pare să fie o construcţie creată de Kierkegaard pornind de la *paránekros*, *nenekroménos* şi *synnekroústai*; fiind vorba de o formă la modul perfect, ar fi trebuit să folosească de fapt Sumparanenekrwmšnoi (*symparanenekrōménoi*). În exemplarul său din *Sau–sau*, Kierkegaard a notat, în legătură cu sumparanekrwmšnoi: „Aş fi putut să-i numesc pe aceştia şi Peisiq£natoi, amintind astfel de porecla dată cirenaicului Hegesias pentru că vorbea atât de minunat despre vanitatea vieţii „(*cf.* Tennemann, *Ges. d. Ph.*, vol. 2, p. 106.) (*Papirer*, IV A 225). Peisiq£natoi (*Peisithánatoi*) înseamnă „cei care conving la moarte“. Trimiterea lui Kierkegaard e la W.G. Tennemann, *Geschichte der Philosophie*, vol 1–11, Leipzig, 1798–1819, vol. 2, 1799, p. 106.

[ii] În *Poetica* lui Aristotel, 1449 b, 21–30, sunt stabilite şase elemente

fundamentale ale tragediei, care îi conferă caracterul specific: intriga ei, caracterul, gândirea (ideea), dicțiunea, spectacolul și melodia. Pornindu-se de aici, a fost dezvoltat ulterior principiul clasic al unității de timp, loc și acțiune. Vorbind despre esteticieni, Kierkegaard are în vedere în primul rând referirile lui Hegel la Aristotel din *Prelegerile de estetică*. *Cf.* Hegel, *Vorlesung über die Aesthetik*, vol. III, în *Hegel's Werke*, ed. cit., vol. 10, 3 pp. 506–507, și *PE*, vol. II, p. 578. *Cf.* și notele de lectură ale lui Kierkegaard din *Papirer*, III, C 34.

[iii] Kierkegaard face referire la G.E. Lessing, care discută diferențierea aristotelică dintre comic și tragic în *Hamburgische Dramaturgie*, XXXVII–XXXIX (1767), la estetica lui Hegel, iar în Danemarca la unele articole poetologice ale lui Adam Oehlenschläger și la comentariile lui Johan Ludvig Heiberg pe această temă.

[iv] Aristotel nu a discutat comedia decât sporadic în *Poetica*, dar se pare că a scris despre ea într-o carte care s-a pierdut. Definiția dată de Kierkegaard comicului pornește de la un articol al lui Heiberg și e construită pe baza opoziției față de definiția aristotelică a tragicului.

[v] În estetica lui Hegel, comedia e considerată suprema treaptă de dezvoltare a artei, dar totodată o disoluție a artei care va fi înlocuită de filozofie. *Cf. Vorlesungen über die Aesthetik*, vol. III în *Hegel's Werke*, ed. cit., vol. 10, 3, pp. 579–581, și *PE*, vol. II, pp. 634–636. Punctul de vedere fusese preluat și de J.L. Heiberg în polemica sa cu Adam Oehlenschläger.

[vi] În latină în original, „număr, mulțime mare, masă". Probabil aluzie la Horațiu, *Epistole* 1, 2, 27: *Nos numerus sumus et fruges consumere natii* „suntem doar mulțime și născuți să consumăm roade".

[vii] *Cf.* 2 Samuel, 24, 1–9, unde se povestește că David a fost ispitit să facă recensământ în tot Israelul, fapt care era împotriva voinței lui Dumnezeu. Ca pedeapsă, acesta a trimis ciumă în țară timp de trei zile.

[viii] Probabil aluzie la Cato cel Bătrân, care a scris că nu înțelege cum se pot privi unii pe alții cititorii în măruntaiele jertfelor din Etruria fără a râde (că sunt luați în serios). *Cf.* Cicero, *De divinatione*, 2, 24, 51, și *De natura deorum*, 1, 26, 71. Kierkegaard a confundat, probabil cuvântul *augur* (prevestitor după zborul și comportamentul păsărilor) cu *haruspex* (ghicitor în măruntaie de jertfe animale).

[ix] E vorba despre istoricul și ministrul francez Louis Adolphe Thiers (1797–1877), despre care se spune că, fiind numit din nou prim-ministru și

ministru de externe în 1840, ziarul danez *Berlingske Tidende* (unul dintre cele mai vechi ziare din Europa, care apare şi astăzi, având o orientare conservatoare) scria la 22 martie 1839: „O altă condiţie asupra căreia domnul Thiers pare să fi insistat e numirea unor subsecretari de stat pentru toate ministerele, care să se ocupe de toate detaliile administrative, astfel încât miniştrii să-şi folosească timpul numai pentru funcţiile lor din Cameră şi Cabinet.“

[x] Regele Ludovic Filip (1773–1850), despre care L.A. Thiers a spus că ar trebui să se amestece mai puţin în problemele de guvernare şi reformă, folosind cunoscutul dicton *Le roi règne et ne gouverne pas* „regele domneşte, dar nu guvernează“.

[xi] În accepţia daneză a vremii, aceşti responsabili de stradă aveau în sarcină şi curăţenia străzii, problemele de urbanism etc.

[xii] *Cf.* Galateni, 4, 4: „Dar când a venit împlinirea vremii, Dumnezeu a trimis pe Fiul său“, şi Efeseni 1,10, despre planul alcătuit de Dumnezeu „ca să-l aducă la îndeplinire la plinirea vremurilor, spre a-şi uni iarăşi într-unul Cristos toate lucrurile“.

[xiii] În elină în original: „raţionamentul şi caracterul“. În *Poetica* 1450 a 20–23, Aristotel numeşte tragedia imitarea unei acţiuni săvârşite de persoane a căror individualitate e definită în mod necesar de modul lor de a gândi şi de caracterul lor, adăugând însă că scopul tragediei e reprezentarea unei acţiuni şi că scopul e mai important decât orice altceva.

[xiv] În elină în original: „scopul“.

[xv] Conform acestui punct de vedere de sorginte hegeliană, Antichitatea trăia în nemijlocire, în unitate cu natura, fără a opune conştiinţei natura, ca pe ceva străin. În această nemijlocire, subiectul se simte liber tocmai pentru că trăieşte în unitate cu natura, şi aceasta în ciuda faptului că e supus statului, familiei şi destinului, întrucât se considera că aceste instituţii decurgeau din natură. Statul, familia şi destinul sunt numite „determinări substanţiale“ pentru că omul devine om în cadrul lor. Subiectul nu e însă în sine un obiect al naturii, ci rezultatul unei evoluţii istorice, atingând libertatea reală doar când şi-a însuşit evoluţia istorică, aşadar când a unit subiectivul şi obiectivul. *Cf.* şi G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* ed. Eduard Gans, Berlin, 1833, în *Hegel's Werke*, ed. cit., vol. 8, p. 166, precum şi *PFD*, p. 175 (despre Antigona).

[xvi] Formula apare schimbată în „stat, neam, destin“, deoarece în daneză

*stat, slægt, skjæbne*, începând toate cu litera s, formează o aliteraţie care subliniază probabil, în opinia lui Kierkegaard, înrudirea acestor termeni (mai mult decât „stat, familie, destin“).

[xvii] În elină în original: „greşeală, păcat“. *Cf.* Aristotel, *Poetica*, 1453 a 7–11, unde se arată că nenorocirea eroului tragic poate lua naştere dintr-o greşeală şi nu din rea-voinţă.

[xviii] Pelagius, călugăr englez de la începutul secolului V, a negat păcatul originar. În concepţia sa, omul nu se naşte nici bun, nici rău, iar acţiunile sale sunt rezultatul liberului arbitru; de păcatele sale se face, aşadar, singur vinovat.

[xix] Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) a publicat tragedia în cinci acte *Don Juan şi Faust* la Frankfurt, în 1829.

[xx] Aluzie la Luca 9, 25: „Şi ce ar folosi unui om să câştige toată lumea, dacă s-ar prăpădi sau s-ar pierde pe sine însuşi?“

[xxi] *Cf.* Aristotel, *Poetica*, 1449 b, 27.

[xxii] *Cf.* Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, în *Hegel's Werke*, ed. cit., vol. 10, 3, pp. 531–532, precum şi *PE*, vol. II, pp. 597–598. Aici Hegel face diferenţa între frica omului de o putere exterioară şi frica sa de o putere morală (determinaţie a propriei sale raţiuni libere), precum şi între compătimirea ca simpatie faţă de nefericirea şi durerea altora şi adevărata compătimire (simpatia în acelaşi timp faţă de îndreptăţirea morală a celui care suferă).

[xxiii] În germană în original: „Adevărata compătimire este, dimpotrivă, simpatia în acelaşi timp faţă de îndreptăţirea morală a celui care suferă“ (*PE*, vol. II, p. 597).

[xxiv] În originalul danez, rădăcina cuvântului *Lidende* „cel care suferă, pătimeşte“, cuprinsă şi în *Medlidenhed* „compătimire“.

[xxv] Aluzie la Evrei 10, 31: „Grozav lucru este să cazi în mâinile Dumnezeului celui viu!“

[xxvi] *Cf.* Exodul 20, 5.

[xxvii] Probabil aluzie la Leviticul 20.

[xxviii] *Filoctet* de Sofocle înfăţişează drama regelui Filoctet, care a pornit împreună cu aheii să asedieze Troia. Fiind muşcat de un şarpe, e părăsit, din cauza mirosului insuportabil al rănii, pe insula Lemnos, unde nimeni nu e martorul durerii sale. În urma unei preziceri oraculare care condiţiona căderea Troiei de participarea lui Filoctet la asediu, Ulise şi oamenii săi se

întorc spre a-l lua de pe insulă.

[xxix] Probabil aluzie la *Filoctet*, vv. 734 şi urm.

[xxx] *Cf. Filoctet*, vv. 248–249.

[xxxi] În original, termenul folosit de Kierkegaard e *efterladt* „postum“ sau, literal, „lăsat în urmă“, formulare care poate avea şi conotaţia de „abandonat“.

[xxxii] În original, joc de cuvinte între *Efterladenskab* „ceea ce e *lăsat* în urmă“, „operă postumă“ şi *Efterladenhed* „delăsare“.

[xxxiii] În latină în original: „forţa inerţiei“, în acest caz forţa care trebuie învinsă pentru a pune un corp în mişcare. Ca „lege a naturii“, *vis inertiae* e o trimitere la prima lege a lui Newton, care spune că orice corp rămâne nemişcat sau într-o mişcare constantă în linie dreaptă dacă nu e influenţat în sens contrar de o altă forţă exterioară.

[xxxiv] Bunicul lui Oedip.

[xxxv] În latină în original : „Celui pe care vrea să-l piardă, zeul îi ia mai întâi minţile.“ Traducere latină a unui dicton grecesc folosit în Antichitate ca notă explicativă la vv. 621–622 din *Antigona* lui Sofocle.

[xxxvi] În original, *at ængstes for noget* „a se teme de ceva, a simţi angoasă faţă de ceva“; verbul *at ængstes* cere în limba daneză întotdeauna conjuncţia *for* „de“.

[xxxvii] Robert diavolul, personaj dintr-o legendă franceză cunoscută lui Kierkegaard în traducerea ei germană. *Cf. Robert der Teufel*, în G. Schwab: *Die schönsten Geschichten und Sagen* (*Cele mai frumoase povestiri şi legende*), vol. I–II, Stuttgart, 1836–1837, precum şi J.P Lyser, *Abendländische Tausend unde eine Nacht oder die schönsten Märchen und Sagen aller europäischen Völker* (*O mie şi una de nopţi occidentale sau Cele mai frumoase basme şi legende ale tuturor popoarelor europene*), vol. I–XV, Meissen, 1838–1839, volume deţinute de Kierkegaard. Neputând avea copii, părinţii lui Robert îi promiseseră diavolului că-i vor da primul lor fiu dacă îi ajută. Acesta e Robert, care, fiind posedat de diavol, devine un om crud şi nemilos, fără a şti însă ce-l împinge la rele. Vrând să se cunoască pe sine, o întreabă într-o zi pe mama sa care e motivul crimelor sale, presimţind că de vină sunt părinţii.

[xxxviii] Erou legendar nordic, fiu al soţiei regelui Aldrian şi al unui spiriduş care se culcase cu ea în timp ce dormea. Copil fiind, tovarăşii de joacă îi spun că seamănă cu un spiriduş, fapt confirmat de imaginea sa oglindită în

apă. Atunci, Hōgne merge la mama sa şi o întreabă de ce arată astfel; ea îi spune adevărul. *Cf. Nordiske Kæmpe-Historier efter islandske Haandskrifter* (*Poveşti nordice despre eroi, după manuscrise islandeze*), traducere de C.C. Rafn, vol. I–III, Copenhaga, 1821–1826, vol. II, pp. 242 şi urm.

[xxxix] Aluzie la Proverbe 25, 11: „Un cuvânt spus la vremea potrivită este ca nişte mere de aur într-un coşuleţ de argint.“

[xl] Aluzie la Matei 6, 19–20, unde Isus le spune ucenicilor: „Nu vă strângeţi comori pe pământ, unde le mănâncă moliile şi rugina, şi unde le sapă şi le fură hoţii; ci strângeţi-vă comori în cer, unde nu le mănâncă moliile şi rugina şi unde hoţii nu le sapă, nici nu le fură.“

[xli] În latină în original, „captarea bunăvoinţei“, procedeu din retorica antică prin care vorbitorul vrea să stârnească simpatia ascultătorului (în context juridic, a judecătorului).

[xlii] Expresia „mireasa Domnului“, inspirată de Ieremia 2, 2 şi Cântarea Cântărilor 4, 9–5, 1, era folosită în vremea lui Kierkegaard în special de pietişti şi se putea referi deopotrivă la biserică, la comunitatea religioasă sau la unul din membrii acesteia.

[xliii] În latină în original: „fecioara mamă“, expresie folosită pentru a o desemna pe Fecioara Maria.

[xliv] La intrarea în călugărie, tinerele novice purtau pe frunte o cunună, în semn că devin miresele Domnului.

[xlv] Aluzie la Luca 1, 34, unde Fecioara Maria, aflând că urmează să nască, îl întreabă pe arhanghelul Gavriil: „Cum va fi aceasta, de vreme ce eu nu ştiu de bărbat?“

[xlvi] În elină în original: „Vai mie, nefericita! / Nici între morţi, nici între vii. / Nu sunt acasă nici în viaţă, nici în moarte.“ Citat din *Antigona* de Sofocle, vv. 850–852. *Cf.* şi traducerea lui George Florin „Sărmana / De mine, eu parte n-avut-am / Să stau nici cu viii şi nici cu aceia / Trecuţi în hotarele morţii “ (Sofocle, *Antigona*, în: *Tragicii greci*, antologie, studiu introductiv şi comentarii de D.M. Pippidi, Bucureşti, EPLA 1958, p. 471). Kierkegaard redă în nota sa de subsol şi traducerea germană a acestor versuri, preluată din traducerea lui J. J. Donner, *Sophokles Tragoedien*, Heidelberg, 1839, p. 186.

[xlvii] În acest context : „metaforic, cu sens indirect“.

[xlviii] Kierkegaard se referă la *Oedip rege* şi *Oedip la Colonos*.

[xlix] Acest mod de a distinge între dialectica logică şi dialectica realităţii e diferit de modul hegelian (şi kierkegaardian) de a defini dialectica, cele două tipuri de dialectică fiind pentru Hegel identice.

[l] Dialectica subiectivă porneşte de la raporturile dintre lucruri sau de la lucruri aşa cum le vede un observator nemijlocit, iar dialectica obiectivă de la lucrurile înseşi. Termenii provin din *Prelegerile de istoria filozofiei* ale lui G.W.F. Hegel.

[li] Aluzie la 1 Corinteni 12, 26: „Şi dacă un mădular suferă, toate mădularele suferă împreună; şi dacă un mădular este cinstit, toate mădularele se bucură împreună.“

[lii] În latină în original: „pe care nu-l întoarce pe toate părţile în piept (inimă)“.

[liii] Politicianul şi generalul teban Epaminonda a fost rănit mortal de o lance în lupta dintre tebani şi spartani de la Mantineea (364 î.Cr.). Povestea morţii sale e istorisită de Cornelius Nepos în biografia *Epaminondas*, 9, 3, inclusă în *De excellentibus ducibus exterarum gentium*. Kierkegaard confundă lancea cu o săgeată.

[liv] În tragedia *Trachiniae* (*Trachinienele*) de Sofocle, vv. 1159 şi urm., Hercule povesteşte că Zeus i-ar fi prezis că va fi ucis de un mort. Într-adevăr, moare din cauza unei cămăşi otrăvite, îmbibată cu sângele centaurului Nessos, care fusese otrăvit de o săgeată trasă de însuşi Hercule.

## SILUETE

[i] Într-o primă versiune a textului, subtitlul folosit de Kierkegaard fusese „Încercare în magia neagră“.

[ii] În germană în original: „Jurământul de amor poate s-a stins, / dar în grotă-amorul încă-a legănat / sufletul surprins şi îmbătat / în uitarea jurământului cuprins“ (citat neidentificat).

[iii] În germană în original: „Ieri iubit-am / Azi mă chinuiesc / Mâine mur-i-voi; / Şi totuşi mi-e gândul / Cu drag azi şi mâine / La ziua de ieri“. Citat din *Lied aus dem Spanischen* (*Cântec spaniol*) de G.E. Lessing. *Cf. Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften*, vol. 1–32, Berlin, 1825–1828, vol. 17, p. 271.

[iv] Solstiţiul de vară, 21/22 iunie.

[v] Aluzie la Horaţiu, *Ode*, 1, 4, 15 : *Vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam* „scurtimea vieţii nu ne îngăduie să nutrim speranţe vaste“

şi 2, 16, 17–18: *Quid brevi fortes iaculamur aero / Multa*? „ce să ne alegem o țintă îndepărtată într-o viață scurtă?“.

[vi] Aluzie la învățătura stoicilor despre univers, conform căreia acesta se naşte şi sfârşeşte printr-un incendiu.

[vii] Aluzie la 3 Regi 19, 11–12.

[viii] Unii dintre filozofii presocratici presupuneau că universul e însufleţit de un perpetuu vârtej sau de o mişcare haotică. Astfel, Anaxagora (cca 500–428 î.Cr.) considera că universul e alcătuit din particule eterne antrenate într-o mişcare haotică de o conştiinţă raţională (*nous*) a cosmosului, iar Democrit (cca 460–400 î.Cr.) şi Leucip (sec. V î.Cr.) că lumea e compusă din atomi care se mişcă în spaţiul vid.

[ix] Aluzie la profeţia legată de venirea Fiului Omului, descrisă în Luca 17, 26–21: „Şi precum a fost în zilele lui Noe, tot aşa va fi şi în zilele Fiului Omului: mâncau, beau, se însurau, se măritau până în ziua când a intrat Noe în corabie şi a venit potopul şi i-a nimicit pe toţi. Tot aşa precum a fost în zilele lui Lot: mâncau, beau, cumpărau, vindeau, sădeau, şi zideau. Iar în ziua în care a ieşit Lot din Sodoma a plouat din cer foc şi pucioasă şi i-a nimicit pe toţi.“

[x] Aluzie la cele şapte trâmbiţe ale Judecăţii de Apoi. *Cf.* Apocalipsa 8, 7–11, 19.

[xi] Probabil, aluzie la Solomon 17, 17–18: „Şi s-au arătat izvoarele apelor şi s-au descoperit temeliile lumii, de certarea Ta, Doamne, de suflarea Duhului mâniei Tale.“

[xii] Aluzie la *Teogonia* lui Hesiod, v. 123 şi urm., unde Noaptea apare ca fiică a Haosului şi mamă a eterului şi a zilei.

[xiii] Scriitorul, criticul literar şi filozoful german Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) defineşte, în tratatul său *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (*Laocoon sau Despre limitele picturii şi ale poeziei*, 1766), poezia ca pe o artă care descrie acţiuni (ce se petrec în timp), în timp ce pictura şi sculptura înfăţişează doar câte un moment al unei acţiuni (corpurile care o produc în spaţiu).

[xiv] În original, joc de cuvinte: *det umiddelbare Aftryk og Udtryk af Sorgens Indtryk.*

[xv] Conform istoriei biblice a călugărului francez Rogers D’Argenteuil, sfânta Veronica l-a întâlnit pe Isus purtându-şi crucea pe drumul Golgotei şi i-a oferit o pânză de in să-şi şteargă sudoarea. Pe ea s-a imprimat imaginea

chipului lui Cristos cu crucea de spini.

[xvi] Siluetele puteau fi, în vremea lui Kierkegaard, imagini decupate din hârtie neagră şi lipite pe fond alb, dar şi imagini decupate din hârtie albă, filigranate sau conturate prin găurele minuscule pe fond alb, vizibile doar când erau ţinute în lumină, motiv pentru care erau deseori proiectate pe perete asemeni unor diapozitive sau cu ajutorul unei *lanterna magica*.

[xvii] Aluzie la *Odiseea* lui Homer, Cântul IV, vv. 450–459, unde e descrisă încercarea regelui Menelaos de a-l obliga pe zeul marin Proteu să-i prezică viitorul; Proteu vrea să scape schimbându-şi mereu înfăţişarea, dar în cele din urmă e învins şi obligat să profeţească.

[xviii] Aluzie la Horaţiu, *Epistole* 1, 2, 32: *Ut iugulent homines, surgunt de nocte latrones* „spre a ucide oamenii, tâlharii se scoală noaptea“ .

[xix] Expresie folosită de mai multe ori în Biblie, unde Dumnezeu e cel care cercetează inima şi rărunchii omului, aşadar locul de unde porneşte viaţa interioară a acestuia. *Cf.* Psalmi 7, 9, Ieremia 11, 20, Apocalipsa 2, 23.

[xx] *Cf.* 1 Regi 28, 4–19. Neprimind nici un semn de la Dumnezeu înaintea luptei cu filistenii, Saul merge la vrăjitoarea din Endor şi o pune să cheme duhul profetului Samuel. Acesta îi spune că Dumnezeu i-a luat domnia şi i-a dat-o lui David, că va pierde bătălia şi va fi ucis împreună cu fiii săi a doua zi.

[xxi] În latină în original, „nume apelativ“, cu sensul de „nume colectiv“.

[xxii] Marie Beaumarchais (Marie Caron) era sora lui Pierre Auguste Caron de Beaumarchais (1723–1799), devenit mai târziu celebru datorită pieselor sale *Le Barbier de Seville* (*Bărbierul din Sevilla*, 1775) şi *Le Mariage de Figaro* (*Nunta lui Figaro*, 1784), ale cărori idei au anticipat Revoluţia Franceză. În anul 1764, Beaumarchais a mers la Madrid pentru a se răzbuna pe scriitorul spaniol Clavijo y Fajardo (1730–1806), care o ceruse în căsătorie pe Marie şi primise asentimentul ei, dar o părăsise ulterior. Iniţial, lucrurile au părut să se rezolve, Clavijo y Fajardo acceptând din nou să se căsătorească, dar Beaumarchais a aflat că spaniolul încerca de fapt să-l prezinte guvernului drept suspect, spre a obţine arestarea lui, astfel încât a trecut la contraatac, convingându-l pe rege să-i retragă acestuia funcţia de arhivar şi să-l trimită în exil. Mai târziu, Fajardo a fost graţiat şi numit, în 1773, redactor la ziarul *Mercurio histórico y Político de Madrid*, iar ulterior inspector al Muzeului de Istorie naturală.

[xxiii] Piesa *Clavigo* (1774) de J.W. Goethe e inspirată de *Memoriile* lui

A.C. de Beaumarchais, apărute în 1774, dar, spre deosebire de relatarea acestuia, în piesa lui Goethe povestea se sfârşeşte tragic: Marie moare de durere, iar Beaumarchais îl ucide pe Clavigo. Atât Beaumarchais, cât şi Clavijo y Fajardo au aflat de piesa lui Goethe, primul asistând la o reprezentare a acestei piese în 1774, la Augsburg, iar cel de-al doilea comentând, în anii bătrâneţii, relatarea fictivă a morţii sale în discuţiile cu prietenii săi. Piesa a fost tradusă în limba daneză în 1808.

[xxiv] *Cf.* Homer, *Odiseea*, Cântul 11, vv. 582–600.

[xxv] *Cf.* J.W. Goethe, *Clavigo*, Actul I, Scena 2.

[xxvi] *Cf.* 1 Corinteni 13, 2: „şi de-aş avea atâta credinţă încât să mut şi munţii, iar dragoste nu am, nimic nu sunt.“

[xxvii] În cele descrise în Actul II din *Clavigo*.

[xxviii] *Cf.* J.W. Goethe, *Clavigo*, Actul III, Scena 1.

[xxix] Aluzie la poetul grec Simonide din Keos (cca 500 î.Cr.), care însă nu a fost întrebat de Hieron, tiranul din Siracuza, ce e religia, ci ce este sau cum este Dumnezeu. *Cf.* Cicero, *De natura deorum* 1, 60.

[xxx] *Cf.* 1 Petru 3, 3–4: „Podoaba voastră să nu fie podoaba de afară, care stă în împletitura părului, în purtarea de scule de aur sau în îmbrăcarea hainelor, ci să fie omul ascuns al inimii, în curăţia nepieritoare a unui duh blând şi liniştit, care este de mare preţ înaintea lui Dumnezeu.“

[xxxi] În latină în original: „biserică persecutată“.

[xxxii] Expresie folosită în epocă pentru interogatoriile sub tortură.

[xxxiii] Aluzie la Matei 8, 26, unde Isus le spune discipolilor care se temeau, pe mare, de furtună: „De ce vă este frică, puţin credincioşilor?“

[xxxiv] Probabil, aluzie la porumbelul întors la arca lui Noe cu o ramură verde de măslin, semn că apele potopului încep să se retragă. *Cf.* Facerea 8, 10–11.

[xxxv] Aluzie la Iov, care a pierdut tot, vite, averi, slujitori, fii şi fiice, precum şi propria sănătate, dar a primit totul înapoi de la Dumnezeu. *Cf.* Iov 42, 11–17.

[xxxvi] Această informaţie apare în versiunea daneză a libretului, în Actul I, Scena 6.

[xxxvii] Citat din comedia romantică *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* (*Aladin sau Lampa fermecată*) de Adam Oehlenschläger, unde se referă la repeziciunea cu care poate duhul lămpii să împlinească poruncile. *Cf.* Adam Oehlenschläger, *Poetiske Skrifter*, ed. cit., vol. 2, p. 275.

[xxxviii] Posibilă aluzie la Iov 38, 11, unde Dumnezeu îi spune mării: „Până aici vei veni şi mai departe nu te vei întinde, aici se va sfărâma trufia valurilor tale.“

[xxxix] Încăpere a mănăstirii unde călugării sau maicile aveau voie să primească oaspeţi şi să le vorbească.

[xl] Aluzie la Matei 7, 24–27: „De aceea, pe orişicine aude aceste cuvinte ale Mele, şi le face, îl voi asemăna cu un om cu judecată, care şi-a zidit casa pe stâncă. A dat ploaia, au venit şuvoaiele, au suflat vânturile şi au bătut în casa aceea, dar ea nu s-a prăbuşit, pentru că avea temelia zidită pe stâncă. Însă oricine aude aceste cuvinte ale Mele, şi nu le face, va fi asemănat cu un om nechibzuit, care şi-a zidit casa pe nisip. A dat ploaia, au venit şuvoaiele, au suflat vânturile, şi au izbit în casa aceea: ea s-a prăbuşit, şi prăbuşirea i-a fost mare.“

[xli] Kierkegaard foloseşte terminologia hegeliană, conform căreia „ideea“ e „conceptul“ actualizat în decursul evoluţiei istoriei lumii, „conceptul“ fiind esenţa (libertatea) evoluţiei istorice. Aşadar, când e vorba de o „cerinţă a ideii“, nu e vorba de ceva subiectiv, ci de ceva obiectiv, care ţine de realitate.

[xlii] *Cf.* actul 1, scena 1, în *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbeidet til Mozarts Musik*, trad. de Lauritz Kruse, ed. cit., 1807, p. 20.

[xliii] *Ibidem*, pp. 20–21.

[xliv] În versiunea daneză a lui Lauritz Kruse, indicaţiile regizorale prevăd un astfel de pumnal în Actul 1, Scena 6.

[xlv] *Cf.* Publius Vergilius Maro, *Eneida*, Cântul 6, vv. 474–476. După plecarea lui Enea de la Troia, corabia sa e abătută de o furtună spre ţărmul Cartaginei, unde e găzduit de regina Dido (Didona). Cei doi se îndrăgostesc, dar Enea e obligat prin porunca lui Jupiter, care îl trimite la el pe Mercur, să o părăsească pentru a putea ajunge în Italia şi a deveni fondatorul Imperiului Roman, fapt pe care Jupiter i-l promisese Afroditei, mama lui Enea. Văzând că a fost înşelată, Didona se sinucide. Ulterior, Enea o reîntâlneşte în infern, unde coborâse spre a vorbi cu tatăl său Anchise, şi încearcă să o consoleze şi să-i obţină iertarea, dar ea nu-l ascultă.

[xlvi] Referire la hegelianism.

[xlvii] În original, *Magdalene-Stiftelse*, cămin religios de reeducare a fetelor seduse şi abandonate, caracterizat prin disciplină severă şi muncă, numit

astfel după Maria Magdalena, modelul biblic al căinței (*Cf.* Luca 8, 37–50).

[xlviii] În elină în original: „Nici nu vorbeşte, nici nu ascunde, ci sugerează“, propoziție atribuită lui Heraclit în legătură cu oracolul din Delfi, *cf.* H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Heraclit, B., 93.

[xlix] Aluzie la Cântarea Cântărilor, 5, 15: „Înfățişarea lui e ca Libanul şi e măreț ca cedrul.“

[l] În mitologia greacă, numele luntraşului care trecea sufletele morților peste râul Styx sau Aheron în împărăția umbrelor. Această trecere trebuia plătită cu un obol, o mică monedă de aramă pe care grecii o puneau la înmormântare în gura mortului.

[li] Aluzie la Apocalipsa, 2, 4, unde îngerul scrie bisericii din Efes: „Am împotriva ta faptul că ai părăsit dragostea ta cea dintâi“, fiind vorba de dragostea pentru Cristos.

[lii] În germană în original: „pe jumătate joc de copii, pe jumătate cu Dumnezeu în inimă“, referire la rugăciunile Margaretei înainte să cadă în păcat. Citat din *Faust I*, scena Domului.

[liii] În germană în original: „bună dispoziție“, „voioşie“.

[liv] Aici e probabil vorba de o nouă aluzie la Hans Lassen Martensen, autor al unei cărți despre *Faust*-ul lui Lenau.

[lv] În romanul *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*), cartea a IV-a, capitolul 3.

[lvi] Aluzie la scena judecății din Matei 25, 31–46, unde Isus le spune celor drepți: „flămând am fost şi Mi-ați dat să mănânc; însetat am fost şi Mi-ați dat să beau; străin am fost şi M-ați primit; gol am fost şi M-ați îmbrăcat; bolnav am fost şi M-ați cercetat; în temniță am fost şi ați venit la Mine.“

[lvii] Aluzie la Psalmul 50, în care vorbeşte David, după ce se culcase cu Batşeba, care era măritată, spunând între altele: „Miluieşte-mă, Dumnezeule, după mare mila Ta, şi după mulțimea îndurărilor Tale, şterge fărădelegea mea“ şi „inimă curată zideşte întru mine, Dumnezeule şi duh drept, înnoieşte întru cele dinlăuntru ale mele. Nu mă lepăda de la fața Ta şi Duhul Tău cel sfânt nu-l lua de la mine.“

[lviii] Trimitere la Romani 9, 20–21: „Dar, omule, tu cine eşti care răspunzi împotriva lui Dumnezeu? Oare făptura va zice Celui ce a făcut-o: De ce m-ai făcut aşa? Sau nu are olarul putere peste lutul lui, ca din aceeaşi frământătură să facă un vas de cinste, iar altul de necinste?“

[lix] Aluzie la Iov 10, 9: „Adu-ți aminte că m-ai făcut din pământ şi că mă

vei întoarce în țărână.“ *Cf.* şi Facerea 2, 7.

[lx] Aluzie la Facerea 2, 21–22.

[lxi] Aluzie la povestea *L’oiseau bleu* (*Pasărea albastră*) de Cathérine d’Aulnoy, publicată în *Les Contes de Fées*, vol. 1–4, Paris, 1810, vol. 1, pp. 88–96. Nefericita regină Florine pleacă în lume pentru a-şi regăsi iubitul. Ajunge la castelul lui şi află că e pe cale să se însoare. Reuşeşte să pătrundă într-o grotă din castelul lui, al cărei ecou se auzea în camera regelui, şi petrece acolo trei nopți; în primele două, regele doarme adânc din cauza unei băuturi adormitoare; în a treia noapte, Florine îl convinge pe camerierul regelui să nu-i mai dea băutura adormitoare, astfel încât regele o aude, o recunoaşte şi se întoarce la ea.

[lxii] Posibilă aluzie la Laocoon.

## CEL MAI NEFERICIT

[I] Discurs rezumativ sau concluziv, epilog sau concluzie.

[ii] În catedrala Worcester există un mormânt purtând inscripția latină *Miserrimus* „cel mai nefericit“. Într-o notație din 1840 Kierkegaard comenta: „S-ar părea că în Anglia există un mormânt pe care e scris doar acest cuvânt: cel mai nefericit. Mi-aş putea închipui despre cel ce citeşte asta că va crede că nu e nimeni îngropat acolo şi că mormântul i-a fost menit“. (*Papirer*, III, A 40).

[iii] Aluzie la relatările neotestamentare despre Învierea lui Isus, *cf.* de ex. Marcu 16, 4–6.

[iv] Kierkegaard citează (aproximativ) din Cântul VII al eposului *Stærkodder* (1785), scris de poetul norvegiano-danez Christen H. Pram (1756–1821). În limba daneză, versurile sună astfel: … *i Graven er Fred, / Dens tause Beboer af Sorgen ei veed.*“

[v] În tragedia *Eumenidele* de Eschil se povesteşte cum Oreste a fost urmărit, după ce a ucis-o pe Clitemnestra, de Eumenide (Erinii), zeițele răzbunării, până când s-a refugiat în templul de la Delfi.

[vi] În elină şi, respectiv, latină în original: „separați“, „despărțiți“, „puşi deoparte“. În Romani 1, 1, apostolul Pavel spune despre sine că e ¢fwrismšnoj e„j eÙaggšlion qeoà „pus deoparte ca să vestească Evanghelia lui Dumnezeu“, ceea ce în *Vulgata* e tradus prin *segregatus in evangelium Dei*. Kierkegaard ortografiază greşit cuvântul grecesc, versiunea corectă

fiind ¢fwrismšnoi (*aphorismenoi*).

[vii] Aluzie la Matei 20, 16: „mulţi sunt chemaţi, dar puţini sunt aleşi“, *cf.* şi Matei 22, 14.

[viii] Aluzie la pilda biblică a bogatului ajuns în iad şi a lui Lazăr ajuns după moarte în sânul lui Avraam. Bogatul l-a rugat pe Avraam să-i îngăduie lui Lazăr să vină la el şi să-i răcorească limba cu un pic de apă, dar Avraam i-a răspuns: „între noi şi voi s-a întărit prăpastie mare, ca cei care voiesc să treacă de aici la voi să nu poată, nici cei de acolo să treacă la noi.“

[ix] Jidovul rătăcitor sau Ahasverus e un personaj pomenit în mai multe legende păstrate la începutul secolului al XIII-lea în cronici sud-europene şi engleze şi preluat apoi în mai multe cărţi populare. Conform uneia dintre legende, care provine probabil din surse armeneşti, jidovul rătăcitor ar fi fost străjer la poarta lui Pilat din Pont şi l-ar fi lovit dispreţuitor pe Isus cu pumnul, când acesta a fost târât afară de la judecată, strigându-i: „Mergi mai repede!“ Isus i-ar fi răspuns: „Merg, însă tu va trebui să aştepţi până ce mă voi întoarce.“ O altă legendă spune că jidovul rătăcitor l-ar fi refuzat pe Isus când acesta a încercat să se odihnească puţin pe pragul casei lui, pe drumul Golgotei. Conform unor legende mai noi, jidovul rătăcitor ar fi fost pantofar, drept care e cunoscut şi sub numele de „pantofarul din Ierusalim“. Pentru felul cum s-a purtat cu Isus, a fost pedepsit să umble veşnic pe pământ, fără a-şi găsi liniştea şi fără a putea muri. Expresia daneză pentru este *den evige Jōde*, literal: „jidovul etern“, dimensiunea temporală fiind mult mai evidentă decât în limba română.

[x] Aluzie la o cunoscută maximă a Antichităţii: cea mai mare fericire e de a nu te fi născut, următoarea e ca, dacă te-ai născut totuşi, să mori cât mai repede.

[xi] Aluzie la povestea lui Cresus, bogatul rege al Lidiei, pomenită în *Istoriile* lui Herodot, 1, 32 şi 86. În anul 546 î.Cr., Cresus a fost învins de regele persan Cyrus, care l-a luat prizonier şi a hotărât să-l ardă pe rug. În timp ce stătea pe rug aşteptându-şi moartea, Cresus şi-a amintit de cuvintele pe care i le spusese înţeleptul Solon din Atena, anume că nici un om nu poate fi fericit atâta timp cât încă trăieşte, şi a strigat de trei ori: „Solon!“ Auzind aceste strigăte, Cyrus a pus un tălmaci să-l întrebe de ce strigă astfel şi, aflând motivul, a hotărât ca rugul să fie stins, iar lui Cresus să i se cruţe viaţa.

[xii] Conştiinţa nefericită, considerată de G.W.F. Hegel, alături de stoicism

şi scepticism, o formă conştientă de manifestare a libertăţii spiritului în istoria lumii, e conştiinţa scindată, conştientă de faptul că nu e în stare să unească laolaltă conştiinţa empirică (a raporturilor întâmplătoare) şi conştiinţa în calitate de conştiinţă (care nu e doar conştiinţă a ceva străin, ci se redescoperă pe sine în acel ceva străin). Cel mai important pasaj hegelian despre conştiinţa nefericită se află în capitolul „Conştiinţa de sine“ din *Fenomenologia spiritului*. Acolo se spune că, datorită scindării, aceasta e nevoită „să aibă mereu în una din conştiinţe şi pe cealaltă şi să fie astfel din nou, nemijlocit, aruncată în afară din fiecare atunci când ea crede că a ajuns la izbândă şi la liniştea unităţii.“ Se face aluzie la conştiinţa dublu-reflectată a romanticilor germani, aşa cum e descrisă în fragmentele lui Friedrich Schlegel despre ironie: „ironia ironiei“, „reflecţia reflecţiei“, un proces infinit. *Cf. Phänomenologie des Geistes*, ed. de J. Schulze, Berlin, 1832, în *Hegel's Werke*, ed. cit., p. 138 şi urm., precum şi *FS*, p. 126.

[xiii] În latină în original: „a treia nucă e moarte“. Povestirea romanticului german Clemes Brentano (1778–1842) la care se referă Kierkegaard e *Die drei Nüsse* (*Cele trei nuci*), Berlin şi Königsberg, 1834. E vorba despre povestea unei frumoase soţii de farmacist, al cărei frate e nevoit să fugă pentru că îşi ucisese adversarul într-un duel. Se întâlneşte cu sora sa într-o pădure de lângă Lyon spre a-şi lua rămas-bun şi mănâncă împreună câteva nuci. Fratele citează proverbul latin *Unica nux prodest; nocet altera; tertia mors est* „o nucă foloseşte, a doua dăunează, a treia e moartea“. Chiar în momentul în care pronunţă aceste cuvinte, e însă împuşcat de farmacistul care credea că e vorba de un amant al soţiei sale. Acesta e nevoit să fugă, dar auzind mai târziu, în Germania, din nou proverbul despre cele trei nuci e atât de cutremurat, încât se întoarce la Lyon spre a se preda justiţiei.

[xiv] În latină în original: „mai mult ca perfectul“.

[xv] În latină în original: „viitorul anterior“.

[xvi] Despre Anceu, fiul zeului Poseidon şi regele Samosului, se povesteşte, în notele la *Argonauticele* de Apollonios din Rhodos, că a plantat o vie, însă un ghicitor i-a prezis că nu va trăi suficient încât să bea din vinul ei. Când s-au copt strugurii, le-a stors sucul într-un pahar şi a râs de ghicitor, care i-a răspuns prin cuvintele citate mai jos. Înainte ca Anceu să apuce să bea, a fost chemat afară, pentru că un porc mistreţ îi strica holdele, iar în timpul vânătorii a fost ucis de acesta. *Cf.* P.F.A. Nitsch, *Neues Mythologisches Wörterbuch*, ed. cit., vol. 1, p. 194, unde apare şi

informația că Anceu e cunoscut în primul rând datorită acestui proverb.

[xvii] În elină în original: „E o mare distanță între pahar şi buză.“

[xviii] Din gelozie, zeița Hera a împiedicat-o pe Leto (Latona) să nască, interzicând întregii lumi să o găzduiască. Doar insula Delos a îndrăznit să o primească, iar aici Leto i-a născut pe Apollo şi pe Artemis.

[xix] Locuitorii unui ținut mitic aflat la marginea pământului, adesea localizat în nord.

[xx] Aluzie la Matei 22, 37: „Să iubeşti pe Domnul Dumnezeul tău, cu toată inima ta, cu tot sufletul tău şi cu tot cugetul tău.“ *Cf.* şi Deuteronomul 6, 5.

[xxi] Conform legendei greceşti, regina Niobe s-a lăudat că se poate compara cu Leto, drept care Apollo şi Artemis i-au omorât toți copiii, şase fii şi şase fiice. Zeus a transformat-o într-un stâlp de piatră despre care se spune că mai poate fi văzut pe cel mai înalt pisc al lanțului muntos Sipylos. Povestea e istorisită între altele în Homer, *Iliada*, cântul 24, versurile 602–617.

[xxii] La început au venit trei prieteni ai lui Iov, compătimindu-l pentru marile lui necazuri. (Iov 2, 11–3) Au ținut fiecare câte un discurs spre a-l consola (Iov 4, 1–5, 27; 8, 1–22, 11, 1–20). Mai târziu au mai ținut un discurs în care îl judecau aspru, făcându-i astfel pierderile şi mai greu de suportat (Iov 15, 1–35, 18, 1–21, 20, 1–29). Într-un al treilea discurs, doi dintre prieteni l-au învinuit pe Iov că e drept şi fără prihană numai în propriii ochi (Iov 22, 1–30 şi 25, 1–6). În cele din urmă, Dumnezeu le-a reproşat celor trei prieteni că n-au grăit la fel de drept despre Dumnezeu ca Iov şi i-a trimis să aducă jertfe la Iov, care s-a rugat pentru ei (Iov 42, 7–10).

[xxiii] *Cf.* Iov 1, 13–19 şi 2, 7–8.

[xxiv] *Cf.* Iov 1, 21. „Domnul a dat, Domnul a luat; fie numele Domnului binecuvântat!“

[xxv] *Cf.* Iov 1,21 şi 42, 10.

[xxvi] *Cf.* Iov 2, 9–10: „Atunci nevasta lui a zis către el: «Te ții mereu în statornicia ta? Blestemă pe Dumnezeu şi mori!» Dar Iov i-a răspuns: «Vorbeşti cum ar vorbi una din femeile nebune! Ce? Dacă am primit de la Dumnezeu cele bune, nu vom primi oare şi pe cele rele?»“

[xxvii] *Cf.* Luca 15, 11–33.

[xxviii] În latină în original: „a ajuns aproape“; denumirea premiului al

doilea, pe care îl acorda universitatea pentru rezolvarea unei teme într-o lucrare scrisă.

[xxix] Aluzie la învierea lui Isus, când femeile care mergeau să-i ungă trupul cu mir au găsit piatra mormântului dată la o parte, *cf.* Marcu 16, 3–4.

[xxx] Posibilă aluzie la Eclesiastul 1, 3–11, îndeosebi la versetul 5: „Soarele răsare, soarele apune şi zoreşte către locul lui ca să răsară iarăşi“ şi la versetul 9: „Ceea ce a mai fost, va mai fi, şi ceea ce s-a întâmplat se va mai petrece, căci nu este nimic nou sub soare.“

## PRIMA IUBIRE

[i] Piesa *Les premièrs amours ou Les souvenirs d'enfance* (*Primele iubiri sau Amintirile din copilărie*) a dramaturgului francez Augustin Eugène Scribe (1791–1861) a fost jucată prima oară în limba daneză la data de 10 iunie 1831. A fost apoi reprezentată de 139 de ori, fiind cea mai jucată dintre piesele lui Scribe, autor preţuit de Ludvig Heiberg, directorul şi dramaturgul Teatrului Regal, datorită căruia s-au jucat peste o sută de piese ale acestuia. Traducerea piesei în daneză a apărut sub titlul *Den fōrste Kjerlighed. Lystspil i een Act*, Copenhaga, 1832.

[ii] Personaj fictiv.

[iii] În cele ce urmează, Kierkegaard face diferenţa între *cauză* şi *ocazie*. Cauza şi efectele ei trebuie să fie fenomene de acelaşi tip, în timp ce ocazia şi ceea ce provoacă ea pot fi două fenomene diferite. Ocazia e o întâmplare care nu produce efectul, ci doar îl provoacă. Ea ar putea fi înlocuită de o altă ocazie şi de aceea raportul ei cu efectul nu e direct necesar.

[iv] Invocarea muzelor, aşa cum apare la Homer, a fost un model în creaţia antică.

[v] Citat din poezia *Jōdepigen. Et Fragment* (*Fata evreului. Un fragment*) de Johann Hermann Wessel (1742–1785).

[vi] Aluzie la Platon, *Phaidon*, 60 b–c.

[vii] Aluzie la 1 Corinteni 1, 23: „pentru iudei sminteală, pentru elini nebunie“ (referire la răstignirea lui Isus).

[viii] Kierkegaard distinge (altfel decât procedează Hegel în *Ştiinţa Logicii*) între întâmplătorul în sens logic, unde un fenomen e numit întâmplător dacă atât el, cât şi opusul său sunt cu putinţă din punct de vedere logic, şi întâmplătorul în sens real.

[ix] Întâmplătorul în sens real. Hegel defineşte un fetiş ca pe un mijloc

exterior de a procura ceva, *cf. Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (*Prelegeri de filozofie a religiei*) editat de Philip Marheineke, vol. 1–2 Berlin, 1840.

[x] În latină în original: „punctul care sare“, adică „punctul esenţial, principal“.

[xi] Aluzie probabilă la povestea *Van den Machandel-Boom* (*Despre migdal*) din *Kinder und Haus-Mährchen*, ed. de Jakob şi Wilhelm Grimm, ediţia a doua, vol. 1–3, Berlin 1819–1822, vol. I, p. 126.

[xii] În daneză, cuvântul ocazie (*Anledningen*) provine de la a însoţi (*at lede*).

[xiii] Posibilă aluzie la Aristotel, *Metafizica*, b, 4.

[xiv] În latină în original, „chiar prin aceasta“.

[xv] *Cf.* 2, Corinteni, 12, 7: „Şi pentru ca să nu mă trufesc cu măreţia descoperirilor, datu-mi-s-a mie un ghimpe în trup, un înger al Satanei să mă bată peste obraz.“

[xvi] Trecerea de la sfera gândirii la realitate e pricinuită, în această concepţie, de o ocazie exterioară şi întâmplătoare. Gândirea şi realitatea nu sunt, aşadar, ca la Hegel, legate în mod necesar între ele, iar conceptul nu poate să se realizeze singur.

[xvii] Referire la piesa romantică a lui J. L. Heiberg *Alferne* (*Elfii*), 1835, în care apar doi institutori, Grimmemann şi Mannegrimm. *Cf. Heibergs Samlede Skrifter. Skuespil* (*Operele alese ale lui Heiberg. Piesele*), Copenhaga, 1836, pp. 1–90.)

[xviii] Johanne Louise Heiberg (1812–1890), cea mai importantă actriţă daneză a secolului al XIX-lea, angajată la Teatrul Regal între 1829 şi 1864 , căsătorită cu J.L. Heiberg, a jucat un rol-cheie în lumea mondenă a vremii. Jōrgen Peter Frydendahl (1866–1836) a fost unul dintre actorii principali ai Teatrului Regal, interpretând aproape 500 de roluri, ultima oară în 1835. Johan Adolph Gottlob Stage (1791–1845), actor danez cunoscut în special pentru rolurile de taţi autoritari şi de alcoolici; a lucrat şi ca regizor şi instructor la Teatrul Regal. Joachim Ludwig Phister (1807–1896), actor danez renumit pentru fantezia şi forţa de transformare de care a dat dovadă în cele peste 650 de roluri interpretate.

[xix] Poul Martin Mōller (1794–1838), poet şi filozof danez, profesor la Universitatea din Copenhaga din 1831, unul din mentorii lui Kierkegaaard în cadrul Facultăţii de Teologie. Cronica lui la nuvela *Extremerne*

(*Extremele*) de Thomasine Gyllembourg a apărut în *Maanedsskrift for Litteratur* (*Revista lunară de literatură*), vol. 15, 1836, pp. 135–165.

[xx] Nuvela a apărut anonim ca volumul 2 din *Nye Fortællinger af Forfatteren til en Hverdags-Historie* (*Noi povestiri scrise de autorul poveştii de toată ziua*), ed. de J.L. Heiberg, vol. 1–3, Copenhaga, 1835–1836.

[xxi] Personaje din piesa *Prima iubire* de Scribe, care, neputându-se vedea decât rareori, îşi făgăduiesc să privească luna ori de câte ori va fi lună plină, gândindu-se astfel unul la altul.

[xxii] Cea mai mare insulă daneză, unde se află capitala Danemarcei.

[xxiii] E vorba de repertoriul Teatrului Regal; piesele jucate erau cu acest prilej publicate în caiete-program.

[xxiv] Personajul principal din piesa lui Scribe.

[xxv] În germană în original: „Din copii cresc oameni mari, din fecioare, mirese-apar, din cititori – autori“; citat din articolul filozofului german Johann Georg Hamann (1730–1788), *Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmaße* (*Cititor şi critic de artă din perspectiva inegalității*); *cf. Hamann's Schriften*, vol. 1–8, ed. de Fr. Roth şi A.G. Wiener, Berlin şi Leipzig, 1821–1843, vol. 2, 1821, p. 397. Citatul este reprodus aproximativ.

[xxvi] În latină în original: „de domeniul public“.

[xxvii] Citat din Scena 1 a *Primei iubiri* de Scribe.

[xxviii] E vorba de relația lui Charles cu o tânără croitoreasă, Pamela, care amenință că se va sinucide dacă acesta n-o iubeşte, însă nu e pe cale să-şi împlânte în inimă un cuțit, ci un foarfece de croitorie. Charles ia drept bună prefăcătoria ei şi se însoară cu ea.

[xxix] Charles spune aceste cuvinte în Scena 12, când Rinville îi dă o poliță scadentă pe care o plătise unchiul.

[xxx] E vorba de un inel pe care Emmeline i-l dăduse lui Charles la despărțire şi pe care Rinville (care se dădea drept Charles) nu-l avea, însă l-a primit ulterior de la acesta.

[xxxi] Aluzie la comedia *Erasmus Montanus eller Rasmus Berg* (*Erasmus Montanus sau Rasmus Berg*), 1731, de Ludvig Holberg (1684–1754).

[xxxii] În germană în original: „debordantă“, „exagerată“.

[xxxiii] În germană în original: „mai mulții Wehmülleri“, aluzie la nuvela lui Clemes Brentano *Die mehreren Wehmüller und ungarischen*

*Nationalgesichter* (*Mai mulţii Wehmülleri şi chipurile naţionale ungare*), Berlin, 1833. Aici se povesteşte despre unul din personaje, pictorul de portrete Wehmüller, că avea întotdeauna pregătite vreo cincizeci de chipuri naţionale sub formă de portret.

[xxxiv] În germană în original: „chipurile naţionale“.

[xxxv] Aluzie la o întâmplare povestită de C.D. Biehl în prefaţa la traducerea ei din *Don Quijote de la Mancha*: „Într-o zi, regele Filip al III-lea privi pe geamul palatului său din Madrid şi văzu pe malul râului Manzanares un student care citea o carte şi îşi întrerupea adesea lectura spre a râde în hohote şi a-şi da câte o palmă peste frunte. Regele zise atunci: «Acest student ori e nebun, ori citeşte Don Quijote.»“ *Cf. Don Quixote af Manchas Levnet og Bedrifter*, trad. de C.D. Biehl, vol. 1–4, Copenhaga, 1776–1777, vol. 1, p. 21.

[xxxvi] *Cf.* Actul 5, Scena 1 din drama *Egmont*, piesă începută de Goethe în 1775 şi tipărită în 1788. Acţiunea piesei se petrece în timpul răscoalei olandezilor împotriva dominaţiei spaniole. E vorba de eşecul contelui Egmont, care, alături de Wilhelm de Orania, a fost unul din conducătorii opoziţiei olandeze.

[xxxvii] Zacharias e un creditor al lui Charles care vrea să încaseze datoriile acestuia de la Dervière.

[xxxviii] În latină în original: „ceea ce e de dorit“, „deziderat“.

[xxxix] Rinville presupusese că Charles i-a dat Emmelinei mai mult de o sărutare.

[xl] Citat din piesa *Aladdin eller Den forunderlige Lampe* (*Aladin şi lampa fermecată*) de Oehlenschläger, *cf. Poetiske Skrifter*, ed. cit., vol. 2, p. 274.

[xli] Zacharias nu le povestise că Charles se căsătorise cu Pamela.

[xlii] În franceză în original: „cu orice preţ“.

[xliii] În latină în original: „de aici aceste lacrimi“. Expresie folosită deseori în Antichitate şi provenind probabil din piesa *Andria* de Terentius, Actul 1, Scena 1.

[xliv] Într-o legendă despre lupta de la Svold din anul 1000, purtată între normanzi, danezi, suedezi şi răsculaţii norvegieni, se povesteşte că regele norvegian Olav Tryggvason l-a întrebat pe tânărul său arcaş Einar Tampeskælver, căruia îi fusese sfărâmat arcul de o săgeată daneză: „Ce s-a sfărâmat cu atâta zgomot?“ „Regatul Norvegiei din mâna voastră, Maiestate“, i-a răpuns acesta. „Nu cred că plesnitura e atât de periculoasă“,

a răspuns Olav dându-i propriul arc, dar acesta, după ce l-a încordat, i l-a dat înapoi spunând: „Arcul regelui e prea slab, mult prea slab.“ *Cf. Kong Olaf Tryggevesōns Saga* 251, în *Oldnordiske Sagaer*, trad. în daneză de C.C. Rafn, vol. 1–12, Copenhaga, 1826–1837.

[xlv] În latină în original: „în efigie“; „a executa pe cineva în efigie“ înseamnă distrugerea portretului acelei persoane în absența acesteia.

[xlvi] Discurs mustrător numit astfel după discursurile lui Demostene împotriva regelui Filip al Macedoniei; mai târziu, această denumire a fost folosită de Cicero pentru discursurile sale împotriva lui Marcus Antonius.

[xlvii] În germană în original: „teatru de umbre“, „joc de umbre“.

[xlviii] Doctrina despre esență e expusă în partea a doua a *Științei logicii* de Hegel. Filozoful mai tânăr ar putea fi A.P. Adler, care în *Populære Foredrag over Hegels objective Logik* (*Prelegeri populare despre logica obiectivă a lui Hegel*), 1842, are un capitol despre esență; ar putea fi însă și Karl Werder, ale cărui prelegeri de logică și metafizică le audiase Kierkegaard la Berlin, în iarna 1841–1842. În aceste prelegeri, Werder vorbise despre doctrina lui Hegel despre esență, pe care însă n-a mai apucat s-o trateze în volumul său *Logik. Als Commentar und Ergänzung zu Hegels Wissenschaft der Logik*, 1841 (*Logica. Un comentariu și o completare la știința logicii de Hegel*).

## ROTAȚIA CULTURILOR

[I] Rotația, alternanța culturilor sau asolamentul se referă la succesiunea unor culturi agricole diferite pe același teren cu scopul de a păstra fertilitatea solului.

[ii] În elină și respectiv germană în original:

„*Chremylos*: …de toate te saturi până la urmă.
De iubire,
*Karion*: pâinișoare,
*Chremylos:* arta muzelor
*Karion*: și dulciuri.
*Chremylos*: De cinste,
*Karion*: de plăcinte,
*Chremylos*: vitejie,
*Karion*: și de prăjiturile cu smochine.
*Chremylos*: De faimă,

*Karion*: de ouăle-jumări,
*Chremyos*: de comanda strategică
*Karion*: şi de linte.“

Chremylos e un ţăran sărac care ajunge dintr-odată bogat; Karion e sclavul acestuia. Kierkegaard citează acest pasaj din piesa *Plutos* de Aristofan în original şi în traducerea istoricului şi profesorului universitar german Johann Gustav Droysen (1808–1884), *cf.* „Plutos oder der Reichtum“, în *Des Aristophanes Werke*, vol. I–III, Berlin, 1835–1838, vol. I, p. 149f. Germana era curent vorbită atât în cercurile de intelectuali danezi, cât şi în cele nobiliare. Versiunea germană variază puţin faţă de original, având în ultimul vers „legume“ în loc de „linte“.

[iii] Principiul negaţiei joacă un rol important în filozofia lui Hegel, negativitatea fiind considerată un element fundamental al absolutului şi fiind de aceea esenţială pentru definiţia întregii existenţe. În cadrul metodei dialectice, negativul e elementul care pune în mişcare. În cadrul conceptului se revelează o mişcare de contradicţie care în nemijlocirea lui, în faptul lui de a fi în sine duce la transformarea conceptului în opusul său, adică în negaţia sa, şi abia printr-o negare speculativ-raţională a negaţiei conceptul ajunge la unitatea superioară în care sunt împăcate (mijlocite) atât elementul nemijlocit, cât şi cel negativ, devenind fără contradicţie elemente ale unui concept superior. Astfel, negativul e imperfecţiunea, dar şi forţa care duce la depăşirea acesteia.

[iv] În latină în original: „impuls“, „mişcare rapidă“.

[v] În franceză în original: „în familie“.

[vi] În franceză în original: „în masă“.

[vii] În latină în original: „pâine şi circ“. După Juvenal, *Satire*, 10, 80, poporul roman ar fi decăzut în asemenea măsură, încât nu-şi mai dorea decât hrană şi spectacol.

[viii] Este vorba de adunări ale reprezentanţilor diferitelor pături sociale. În anul 1831, regele Frederik al VI-lea a cerut elaborarea unui proiect de lege care să stabilească astfel de adunări obşteşti care aveau rol consultativ. Legea a intrat în vigoare în 1834, când au avut loc şi primele alegeri. Erau patru astfel de adunări, pentru insule, pentru Iutlanda, pentru Schleswig şi pentru Holstein; se întâlneau din doi în doi ani.

[ix] Această sumă (în taleri) reprezenta 10% din datoria publică în 1835.

[x] În original, Dyrehaven: „Parcul cu căprioare“, pădure-rezervaţie la

nordul Copenhagăi, acoperind în prezent 11 kilometri pătrați. Toate intrările în parc sunt construcții caracteristice; poarta Klampenborg este cea mai vestită. În 1669 regele Frederik al III-lea a decis ca Boveskov („Pădurea de fagi“ – fostă proprietate a lui Valdemar Victoriosul, atestată din 1251) să fie încercuită, pentru a păzi ogoarele țăranilor de căprioare. Încercuirea n-a fost terminată niciodată, lucrarea încetând după moartea regelui Frederik al III-lea, în 1670. Cristian al V-lea, educat în Franța, a extins rezervația până la Stokkerup, pentru a o transforma în teren de vânătoare.

[xi] În cronica lui Saxo Grammaticus *Gesta Danorum*, cartea a 6-a, se povesteşte că după moartea regelui Frode bardul Hjarne a compus un epitaf atât de minunat, că danezii i-au dat drept răsplată coroana regală.

[xii] În germană în original: „pentru uzul oricui“.

[xiii] În *Politica*, 1, 2 Aristotel spune că omul e de la natură un *politikon zoon*, adică un animal politic sau social. În schimb, dramaturgul roman Plaut spune în comedia *Asinaria* , actul 2, scena a patra, că *lupus est homo homine* („omul e un lup față de om“).

[xiv] În latină în original: „inactivitatea e perna diavolului“.

[xv] Plictiseala e văzută ca panteism pentru că persoana care se plictiseşte simte un nimic prezent pretutindeni. El e demonic pentru că omul care se plictiseşte se raportează la sine şi e închis în propria sa plictiseală.

[xvi] În germană în original: „sătul de Europa“, termen des folosit în literatură pe la 1840.

[xvii] În *De vita Caesarum*, 6, 38, Suetoniu povesteşte că împăratul Nero a poruncit să fie incendiată o bună parte din Roma. Îmbrăcat în hainele sale de spectacol privea flăcările şi recita versuri proprii despre cucerirea Troiei.

[xviii] Idealismul lui Hegel înţelege finitul în lumina infinitului, adică partea în lumina întregului care evoluează (a istoriei). Această înţelegere e totuna cu ştiinţa absolută şi presupune o unire a finitului cu infinitul. Dar în cazul în care conştiinţa trece doar de la o infinitate la alta într-un lanţ infinit, ea rămâne în sfera finitului şi nu progresează. O astfel de infinitate e numită de Hegel infinitatea rea.

[xix] Marcus Aurelius Antoninus (121–180 d.Cr.), împărat roman şi filozof stoic, numit adesea „filozoful pe tron“.

[xx] În elină în original: „Stă în puterea ta să iei viaţa de la capăt. Priveşte lucrurile din nou cum le-ai privit înainte. A lua viaţa de la capăt tocmai asta

înseamnă“ (Cartea 7, 2). Citat din Marcus Aurelius, T¦ e„j ˜autÒn (*Ad se ipsum*; *Către sine însuşi*), carte cunoscută şi sub titul *Meditationes* (*Meditaţii*).

[xxi] Conform tragediei lui Eschil *Prometeu înlănţuit*, versurile 252 şi urm., Prometeu a adus oamenilor două daruri, speranţa oarbă şi focul.

[xxii] În latină în original: „să nu admiri nimic“. Citat din Horaţiu, *Epistole* 1, 6, 1. Aici cu sensul de a nu considera nimic măreţ demn de dorit sau de temut.

[xxiii] În originalul danez proverbul este *at man ikke paa engang kan have baade i Sæk og i Pose* („nu poţi avea ceva în acelaşi timp şi în sac, şi în pungă“).

[xxiv] În mitologia greacă, râul uitării care curgea în infern.

[xxv] În *Eneida*, cântul 6, vv. 417–424, Virgiliu povesteşte că, la coborârea lui Enea în infern, sibila care-l însoţea l-a liniştit pe câinele Cerber, păzitorul cu trei capete de la intrarea în Hades, dându-i turte cu miere, adormitoare.

[xxvi] Conform biografiei lui Marcellus, 14, 7 din *Viaţile paralele* ale lui Plutarh, Arhimede ar fi spus că ar putea mişca pământul dacă ar avea drept punct de sprijin fix un alt pământ.

[xxvii] De la categoria „devenire“ Hegel trece în *Ştiinţa logicii* la categoria fiinţei-în-fapt (*Dasein*), aşadar un tip de fiinţă şi în consecinţă un ceva. Însă când ceva e definit ca un ceva doar prin faptul că e deosebit de altceva înseamnă că îl presupune pe acest altceva pentru a putea fi definit drept ceva. Acest altceva e aşadar „un altceva necesar“.

[xxviii] Aluzie la comedia lui Ludvig Holberg *Mester Gert Westphaler eller Den meget talende Barbeer* (*Meşterul Gert Westphaler sau bărbierul cel vorbăreţ*), jucată în premieră în 1722 şi tipărită în 1723.

[xxix] În latină în original: „a vrea acelaşi lucru şi a refuza acelaşi lucru, da, aceasta e prietenia sigură“, dicton despre care istoricul roman Sallust afirmă în *Bellum Catilinarium* 20 că l-ar fi spus conjuraţilor săi răsculatul roman Catilina.

[xxx] Aluzie la nuvela *Kjeltringliv* (*Viaţă de nomad*) de Steen Steensen Blicher, 1833, în care o ţigancă îşi duce bărbatul în spate pentru că nu avea picioare.

[xxxi] Jens Immanuel Baggesen (1764–1826), poet danez, din 1790 profesor la Universitatea din Copenhaga, iar mai târziu la Universitatea din

Kiel, din 1798 a fost unul din directorii Teatrului Regal, perioadă pe care a descris-o în poezia *Teateradministratoriade* (*Administratoriada teatrului*), la care se referă Kierkegaard. Personajul pomenit e un sufleur pe nume Hassing.

[xxxii] Aluzie la Plotin, *Enneade* III, 4,2, unde apare această teorie inspirată de Platon, *Phaidon* 81c–82.

[xxxiii] Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), pictor german, prieten al lui Goethe.

[xxxiv] În latină în original: „pregătit de drum“.

## JURNALUL SEDUCĂTORULUI

[i] În italiană în original: „Pasiunea sa predominantă / e fata tânără.“ Citat din *Don Giovanni* de Mozart, aria lui Leporello (despre lista lui Don Giovanni). În acest motto, Kierkegaard păstrează denumirea italiană a lui Don Giovanni, însă în text numeşte personajul „Don Juan“.

[ii] În original, *Angst*.

[iii] În original, *ængstende*, adverb a cărui rădăcină e *Angst* („angoasa“).

[iv] În original, *Vignet*, cuvânt danez de origine franceză, care avea în acea perioadă sensul de etichetă.

[v] În daneză, indicativul desemnează referiri la realitatea care poate fi verificată, iar conjunctivul exprimă dorinţe sau presupuneri. Această dihotomie indicativ / conjunctiv apare de mai multe ori în opera lui Kierkegaard. *Cf.* şi *Despre conceptul de ironie*, unde viaţa la modul conjunctiv e asociată cu poeticul, definit ca „o propoziţie ipotetică la modul conjunctiv“, precum şi cu ironia romantică: „Dar în timp ce ironistul se alcătuieşte poetic pe sine, alcătuind totodată mediul înconjurător cu cea mai mare licenţă poetică posibilă, în timp ce trăieşte cu totul ipotetic şi la modul conjunctiv, viaţa sa îşi pierde orice continuitate“ (Sōren Kierkegaard, *Opere: Din hârtiile unuia încă viu / Despre conceptul de ironie cu permanentă referire la Socrate*, traducere din limba daneză, prefaţă şi note de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 205 şi p. 395).

[vi] Numele Wahl înseamnă în germană „alegere“, fiind o trimitere atât la faptul că fata era aleasa, cât şi la titlul *Enten–eller*, *Sau–sau*, care implică alegerea. Cordelia, cuvânt care înseamnă „inimioară“ în latină, e o trimitere atât la cunoscutul personaj din *Regele Lear*, la care va face referire şi Johannes, cât şi la Cornelia Olsen, sora Reginei Olsen, care se pare că

fusese şi ea îndrăgostită în tăcere de Kierkegaard, fiind singura membră a familiei Olsen care, deşi nu putea înţelege motivul despărţirii acestuia de Regine, a rămas totuşi cu impresia că S. Kierkegaard nu poate fi un om rău. Într-o notiţă din jurnalul anului 1844, Kierkegaard observase de asemenea că sora Reginei ar fi, datorită amestecului ei de puritate, timiditate şi resemnare iubitoare, potrivită ca personaj feminin într-una din scrierile sale viitoare, fiind cea mai minunată figură feminină pe care a întâlnit-o şi singura care i-a stârnit admiraţia. *Cf.* Joakim Garff, *SAK. Sōren Aabye Kierkegaard. En biografi*, Gad, Copenhaga, 2002, p. 164.

[vii] În latină în original: „excitaţie cerebrală“.

[viii] În original, *ængstende Tyngde*, expresie care revelează o altă valenţă a cuvântului *Angst* („angoasă“).

[ix] Întrupare într-un corp aparent; expresie cunoscută mai ales din discuţiile teologice despre raportul dintre natura divină şi cea umană la Isus; dochetiştii, care erau influenţaţi de gnostici şi de aceea se opuneau ideii de materie şi de trup, susţineau că natura umană a lui Isus nu era decât un corp aparent (*corpus parastaticum*). *Cf.* K. Hase, *Hutterus redivivus* oder *Dogmatik der evangelisch-lutherischen Kirche*, ed. a IV-a, Leipzig, 1839, § 94, volum deţinut de Kierkegaard.

[x] În daneză în original: *ængstede* („cuprins de angoasă“).

[xi] În original, *samvittighed* şi *bevidsthed*.

[xii] În franceză în original: „clarviziune“.

[xiii] Aluzie la mitologia greacă: Ixion, regele lapiţilor, care locuiau în munţii Thessaliei, a fost invitat la masa zeilor şi a încercat să o violeze pe Hera. Zeiţa s-a transformat într-un nor, din care s-au născut apoi centaurii.

[xiv] În original NB.

[xv] În latină în original: „acţiuni la distanţă“, cu scop îndepărtat.

[xvi] În germană în original: „Pleacă! / Dispreţuieşte / Credinţa; / Vine ulterior şi / Căinţa.“ Strofă din *singspielul* lui Goethe *Jery und Bätely*, 1773.

[xvii] Aluzie la Psalmul 139, 7–11.

[xviii] Aluzie la 2 Samuel 12, 1–7, unde profetul Natan îi povesteşte regelui David parabola despre omul bogat şi omul sărac, pentru a-l anunţa că Dumnezeu e mâniat că David îl trimisese pe Urie la moarte şi îi luase nevasta.

[xix] Nuvela scriitorului romantic german la care face Kierkegaard referire

este *Das Zauberschloss* (*Castelul fermecat*).

[xx] Georges Léopold Cuvier (1769–1832), zoolog francez care a încercat să arate în cartea sa *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes* că o specie poate fi reconstituită pornind de la un singur os al unui singur animal.

[xxi] În daneză în original, joc de cuvinte: *Som vel tōr fatte hende, men ikke omfatte hende*.

[xxii] Aluzie la cearcănele şi ridurile pricinuite de cugetare; tânăra fată era pura nemijlocire, fără să fie marcată de reflecţie.

[xxiii] În original, *udseet og indhentet* „văzută de afară şi adusă înăuntru“. E posibil ca prin jocul de cuvinte al prefixelor *ud* şi *ind* Kierkegaard să fi dorit din nou să atragă atenţia asupra reflexivităţii actului seducerii.

[xxiv] Stradă din Copenhaga, cu multe prăvălii.

[xxv] În germană în original: „Adesea se întâmplă ceea ce nu speri.“

[xxvi] În germană în original: „căciuliţă“.

[xxvii] În germană în original: „directă“.

[xxviii] În germană în original: „înfiorătoare“, „neliniştitoare“.

[xxix] În daneză, „Strada Furtunii“, denumire simbolică.

[xxx] Aluzie la cunoscuta afirmaţie a lui Hegel: „Ce e raţional este real. Şi ce este real este raţional“, din *Principiile filozofiei dreptului*. *Cf. Grundlinien der Philosophie des Rechts*, în *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe*, vol. 1–18, Berlin, 1832–1845, vol. 8, 1833, p. 17, precum şi *PFD*, p. 17.

[xxxi] În Actul I, Scena a 16-a din *Don Giovanni* de Mozart; citat după libretul în traducerea daneză a lui L. Kruse.

[xxxii] Personaj din comedia lui Ludwig Holberg *Erasmus Montanus sau Rasmus Berg* (1731).

[xxxiii] Citat din vodevilul lui Heiberg *Recensenten og Dyret* (*Recenzentul şi animalul*). În original, citatul e *Hvad forstaaer dog Bønder sig paa Agurkesalat* („ce se pricepe ţăranul la salata de castraveţi“) – castraveţii nefiind în acea epocă decât un fruct exotic, care trebuia cultivat în seră.

[xxxiv] Faleză de-a lungul zidului dinspre mare al fortăreţei din Copenhaga. În traducere ar însemna „linie lungă“. Denumirea are semnificaţie pentru Kiekegaard, care o va utiliza ulterior, comparând-o cu „linia lungă a logodnei“.

[xxxv] *Cf.* Geneza 39.

[xxxvi] *Cf.* Exodul 23, 19: „Să aduci în casa Domnului Dumnezeului tău pârga celor dintâi roade ale pământului.“

[xxxvii] În original, Klintekongen, personaj din tradiția populară daneză, un fel de duh care trăieşte pe mare, pomenit şi de Ludvig Heiberg în piesa sa *Elverhōi* (*Dealul Ielelor*).

[xxxviii] În latină în original – denumirea unei specii de pescăruş albastru, despre care circula legenda (neîntemeiată) că şi-ar construi cuibul pe valuri.

[xxxix] Spital întemeiat de regele Frederik V între anii 1752 şi 1757, primul spital propriu-zis în Danemarca. Personalul medical avea halate verzi.

[xl] *Cf.* Ioan 5, 4 – despre scăldătoarea din Betesda, a cărei apă era periodic tulburată de un înger, iar primul om care se îmbăia în ea după această mişcare a apelor se vindeca de orice boală.

[xli] În latină în original, citat din Ovidiu, *Arta iubirii*, cartea a doua, vv. 325–326. În traducere literală: „Noaptea şi iarna, drumurile lungi, durerile cumplite şi tot felul de eforturi țin de această blândă tabără de luptă.“ În traducerea Mariei-Valeria Petrescu, aceste versuri sună astfel: „Veghea şi frigul, şi lungile drumuri, şi chinuri atâtea / Iată la ce încercări îndrăgostitu-i supus“ (Publius Ovidius Naso, *Arta iubirii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 217).

[xlii] Numele unei tinere țigănci frumoase din drama lirică *Preciosa* de P.A.Wolff, pe muzică de Carl Maria von Weber.

[xliii] Probabilă trimitere la cele două pasaje în care Isus foloseşte această expresie adresându-se unor femei, Marcu 5, 34 şi Luca 7, 50.

[xliv] „Strada Mare a Negustorilor“ din Copenhaga.

[xlv] Poarta de Nord şi Poarta de Est ale vechiului zid de apărare al oraşului Copenhaga.

[xlvi] Iaz cu dig de lângă Ōsterport, folosit de țesători pentru spălatul şi albitul rufelor. Verbul *at blege* înseamnă în daneză „a albi“.

[xlvii] Psyche dusă de genii, de fapt, de zefir: după *Metamorfozele* sau *Măgarul de aur* a lui Lucius Apuleius, prințesa Psyche, fiind invidiată de alți zei, e pe cale să fie jertfită unui balaur şi e părăsită pe un munte înalt; însă zefirul o readuce în vale şi o culcă într-un pat de flori.

[xlviii] *Cf.* Geneza 41, 1–32. Iosif interpretează visul faraonului despre cele şapte vaci grase şi cele şapte vaci slabe, precum şi visul despre cele şapte spice pline şi cele şapte spice seci.

[xlix] Stradă de-a lungul canalului de lângă castelul Christiansborg.

[l] Textul parafrazează versurile shakespeariene, actul I, scena I, vv. 93–94, în care Cordelia îi declară regelui Lear că îl iubeşte fără a-l măguli: *Unhappy that I am, I cannot heave / My heart into my mouth*. În traducerea lui Mihnea Gheorghiu (William Shakespeare, *Teatru*, EPL, Bucureşti, 1964, p. 1065): „Nu pot, rău îmi pare / să-mi scot cu vorba inima pe gură.“ În traducerea lui Dan Duţescu şi Leon Leviţchi,: „Eu, biata, inima s-o urc spre buze / Nu ştiu“ (Shakespeare, *Antologie bilingvă*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, p. 52).

[li] În italiană în original. Folosirea expresiei muzicale e menită să sublinieze caracterul artistic al demersului.

[lii] Stradă principală din Copenhaga.

[liii] Parc mare englezesc, deschis pentru public, ţinând de castelul Frederiksberg.

[liv] Aluzie la Geneza 2, 18–23, unde Dumnezeu constată că bărbatul nu trebuie să fie singur şi creează femeia din coasta bărbatului.

[lv] În original, *Jomfrubur*, termen istoric pentru clădirea în care locuiau, la curţile medievale, fetele încă nemăritate.

[lvi] Aluzie la Actul 2, Scena 2 din *Nunta lui Figaro* de Mozart.

[lvii] *Cf.* Efeseni 4, 22. „Să vă dezbrăcaţi de omul cel vechi, care se strică după poftele înşelătoare.“

[lviii] Personaj din balada medievală daneză *Herr Medelvold, cf. Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen* (*Cântece daneze alese din Evul Mediu*), ed. V.H.F. Abrahamson, K. Nyerup şi K.L. Rahbek, vol. 1–5, Copenhaga, 1812–1814; vol. 3, 1813, p. 361, ediţie deţinută de Kierkegaard.

[lix] Parafrazare după un vers din balada citată.

[lx] În germană în original (cu grafia greşită a lui Kierkegaard – *geläufigt*): „obişnuit“, „frecvent“, „uşor, la îndemână“.

[lxi] În daneză, termenii folosiţi pentru „realitate“ sunt, în această propoziţie, doi: prima oară, *Realitet*, cea de-a doua oară, *Virkelighed*, amintind de sensul atribuit de Hegel termenilor de *Realität* („realitate empirică“) şi *Wirklichkeit* („ceea ce e conceptibil raţional“). Aşadar, nu e vorba de o desprindere a Cordeliei de felul în care gândise (concepuse) realitatea, ci, dimpotrivă, de o desprindere a ei de realitatea empirică şi o atragere a ei spre reflecţie şi spre lumea speculaţiunii, ceea ce o va face mai „interesantă“ decât e în nemijlocirea ei.

[lxii] În daneză, *Incarnat* („culoarea cărnii“), („corporalitate“).

[lxiii] Expresia daneză folosită de Kierkegaard este *det behōver man blot et halvt åie til at see* („nu e nevoie decât de jumătate de ochi pentru a vedea asta“).

[lxiv] Mici nobili cu pretenţii, aici cu sensul de „fanţi ridicoli“.

[lxv] În latină în original: „Ceea ce înainte a fost impuls acum e metodă.“ Parafrazare a unui vers din Ovidiu, *Remedia amoris*, v. 10: *Et quod nunc ratio est impetus antea fuit*. În traducerea Mariei-Valeria Petrescu: „Şi cum ajung chibzuiţi cei care-au fost pătimaşi“ (Publius Ovidius Naso, *Remediile iubirii*, în *idem*, *Arta iubirii*, Editura Minerva, Bucureşti, Bucureşti, 1977, p. 263).

[lxvi] În germană în original, expresie cu dublu sens: al distrugerii (naufragiului pe fundul mării) şi al întoarcerii la fundament, temei (*Grund*), folosită de Hegel în *Ştiinţa logicii*.

[lxvii] Comedie muzicală de A.E. Scribe, pe muzică de François Aubert, text tradus în daneză de Heiberg. În piesă apare un tirolez pe nume Fritz, care pune tapete, e caporal în garda publică şi îşi pierde iubita din propria vină, aceasta măritându-se în cele din urmă cu un conte. Este, poate, în intenţia lui Kierkegaard, o aluzie la Fritz Schlegel, care i-a făcut concurenţă la graţiile Reginei Olsen.

[lxviii] În germană în original: „între noi fie vorba“.

[lxix] „Piaţa nouă a Regelui“, piaţă centrală din Copenhaga unde se află şi acum, ca pe vremea lui Kierkegaard, Teatrul Regal.

[lxx] Piaţă din Copenhaga.

[lxxi] „Strada Largă“, între Kongens Nytorv şi Fortăreaţă; pe vremea lui Kierkegaard se mai numea şi Nordsgade.

[lxxii] Cuvântul danez *anfægtelse* are numeroase valenţe de sorginte teologică lutherană: „ispitire“, „contestare“, „tentaţie“, „ademenire“, „scrupul“, „îndoială“, „frământare“, „nelinişte“, „mustrare de conştiinţă“. În situaţia de de faţă am tradus prin „contestare“, deoarece poate fi presupusă o anumită luptă cu forţele spiritului (simbolizat de vânt).

[lxxiii] În germană în original: „Una e foarte-ndrăgostită / cealaltă ar dori să fie“, parafrază a unor versuri din poezia *Vor der Stadt* (*Înaintea oraşului*), de Joseph von Eichendorff, care se referă însă la doi muzicanţi.

[lxxiv] În daneză, versurile sunt o prelucrare a unui cântec popular norvegian: *Og jeg vil ikke have en Student, / Som ligger og læser i Natten , / Men jeg vil have en Officier, / Som gaar med Fjær udi Hatten. Cf. Brage og*

*Idun, et nordisk Fjærdinaarskrift* (*Brage şi Idun. Revistă nordică trimestrială*), ed. de P.F. Barfod, vol. 2, Copenhaga, 1839, p. 445.

[lxxv] În latină în orginial: „armonie prestabilită“, termen filozofic provenind din *Teodiceea* (1710) lui Gottfried Wilhelm von Leibniz.

[lxxvi] Copenhaga nu avea străzi pietruite peste tot, ci doar drumuri cu dale mari în mijloc, pe care era politicos să laşi doamnele să meargă.

[lxxvii] Aluzie la Phaeton, fiul soarelui, despre care mitologia greacă spune că a dorit să mâne carul de foc o zi, apropiindu-se atât de tare de pământ, încât era să-i dea foc dacă Zeus nu l-ar fi lovit cu fulgerul.

[lxxviii] În textul danez e vorba de *mit frimureri* („masoneria mea“).

[lxxix] Aluzie la Atlas, care ducea lumea pe umeri.

[lxxx] Comentatorii interpretează acest pasaj ca pe o aluzie la balet.

[lxxxi] Eros (Amor) e deseori înfăţişat trăgând cu arcul în timp ce e legat la ochi.

[lxxxii] În latină în original, citat din Ovidiu, *Ars amandi*, 2, vv. 123–124: „Ulise nu era frumos, dar era elocvent / şi totuşi a făcut zeiţele mării să sufere de iubire.“ În traducerea Mariei-Valeria Petrescu: „Nu era chipeş Ulise, dar ce iscusit era-n vorbă! / Cum se topeau după el zânele mării, de drag!“ (Publius Ovidius Naso, *Arta iubirii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 213).

[lxxxiii] Aluzie la prietenii credincioşi din Grecia antică, precum Castor şi Pollux ş.a.

[lxxxiv] Parafrază după un cântec folosit în jocul de copii *Munken gaar i Enge* (*Monahul merge pe pajişte). Cf.* Ewald Tang Kristensen, *Danske Bōrnerim, Remser og Lege*, Copenhaga, 1898, p. 296.

[lxxxv] Posibilă aluzie la 1 Samuel 3, unde tânărul Samuel îşi dă seama abia la a treia chemare a lui Dumnezeu că Dumnezeu e cel care-l strigă.

[lxxxvi] În germană în original: „până peste urechi“.

[lxxxvii] Kierkegaard îl citea frecvent pe Friedrich Schiller (1759–1805) şi deţinea *Schillers Sämmtliche Werke*, vol. I–XII, Stuttgart şi Tübingen, 1838.

[lxxxviii] Probabil poemul *Thekla. Eine Geisterstimme* din piesa *Wallenstein*.

[lxxxix] Kierkegaard deţinea *Poemele* lui Gottfried August Bürger (1747–1794) în ediţia: *Bürgers Gedichte*, Gotha, 1828. În balada *Lenore*, aceasta îşi aşteaptă iubitul, Wilhelm, temându-se că a fost ucis în luptă; acesta se întoarce la ea ca strigoi ca s-o ia cu el în mormânt.

[xc] În germană în original: „dezagreabil“, „straniu“.

[xci] În latină în original: „prin consensul oamenilor“.

[xcii] Expresie daneză care desemnează unitatea de nedespărțit. Am tradus literal, întrucât simbolul agrar are importanță în context.

[xciii] În latină în original: „dacă vrea Dumnezeu“.

[xciv] În latină în original: „autogenerare, creație din sine însuşi“, termen folosit pentru apariția organismelor din materie anorganică.

[xcv] Portarii (pedelii) Universității din Copenhaga aveau deopotrivă funcția de administrator şi mesager şi purtau la origine o uniformă specială din care în secolul al XIX-lea rămăsese doar o caschetă neagră cu o panglică la spate.

[xcvi] Personaj din vodevilul *Recensenten og Dyret* (*Recenzentul şi animalul*) de Johan Ludvig Heiberg, care rosteşte această replică în scena a cincea.

[xcvii] Deal din apropierea oraşului Copenhaga, unde se țineau bâlciuri; azi, ortografiat Dyrehavsbakken, locul adăposteşte şi o rezervație naturală cu multe căprioare.

[xcviii] În latină în original: „de aproape“.

[xcix] În latină în original: „de la distanță“.

[c] *Cf.* Publius Ovidius Naso, *Amores*, 1, 4: *Arte leves currus: arte regendus Amor* „arta cârmeşte un car [de luptă]; e-o măiestrie-a iubi“ (*Arta iubirii*, trad. de Maria-Valeria Petrescu, ed. cit., p. 183), precum şi 1, 16 (*ibidem*), unde iubirea e comparată cu Ahile, şi 1, vv. 35–40: *Principio, quod amare velis, reperire labora, /qui nova nunc primum miles in arma venis; proximus huic labor est placitam exorare puellam; tertius ut longo tempore duret amor. / Hic modus; haec nostro signabitur area curru; / haec erit admissa meta premenda rota* „tânăr ostaş care-acum ai intrat sub stindardul Venerei, / Te străduieşte întâi pe-a ta frumoasă s-alegi! / Inima ei să i-o ştii câştiga e a doua silință, / Iar o a treia să poți dragostea ei să-ți păstrezi. / Astfel lucra-voi, pe câmpul acesta voi trece cu carul, / Ca să ating în curând ținta ce-n minte mi-am pus“ (*ibidem*, p. 184).

[ci] În germană în original: „Pe obrazul roşind în taină / străluceşte-a inimii văpaie.“ Versuri neidentificate.

[cii] Numele unui cămin studențesc aparținând de Universitatea Copenhaga.

[ciii] Aluzie la piesa lui Carlo Goldoni *Gl’innamorati* (*Îndrăgostiții*), al

cărei titlu în traducere daneză suna *De forliebte Haandværksfolks* (*Meşteşugarii îndrăgostiți*).

[civ] În original, joc de cuvinte între verbul *at frie* („a peți“) şi *at gōre fri* („a elibera“).

[cv] Aluzie la Actul 2, Scena 19 din opera *Don Giovanni* de Mozart.

[cvi] *Cf.* Geneza 31, 1–35. Rahila, soția lui Iacov (şi nu mama sa, Rebeca), i-a furat tatălui său Laban idolii casei, ascunzându-i sub samarul cămilei şi aşezându-se deasupra, când Iacov a plecat la Canaan cu cele două soții ale sale Lea şi Rahila şi copiii lor. Laban l-a învinuit pe Iacov că l-a înşelat şi a plecat pe ascuns, luându-i fetele şi zeii casei.

[cvii] Probabil o rogojină japoneză din nuiele de bambus; ceva neobişnuit pentru Danemarca din epoca lui Kierkegaard.

[cviii] În latină în original: lucrurile demne de adorație sacră, precum vinul de împărtăşanie, cuminecătura etc.

[cix] În *Deutsche Sagen* (*Legende germane*) de W. Grimm, vol. 1–2, Berlin, 1816–1818, există două poveşti cu numele *Jungfrausprung* şi *Jungfernsprung* (*Saltul Fecioarei*), după numele unui pisc din Alpi şi, respectiv, al unei stânci abrupte din Boemia.

[cx] Ōstergade leagă piețele Kongens Nytorv şi Hōjbro Plads; strada face acum parte din Strōget, artera pietonală cea mai elegantă din Copenhaga. În piața Kongens Nytorv fusese construit Hotel d'Angleterre, considerat şi astăzi unul dintre cele mai vestite hoteluri ale oraşului (aici a poposit şi Titu Maiorescu în expediția sa nordică). Acolo a fost deschisă prima cafenea, în 1831. Altă cafenea populară era „Cafeneaua elvețiană“, construită în 1802 de Lorenzo Gianelli, cu mari ferestre spre Ōstergade.

[cxi] Referire la poemul lui J. Baggesen *Agnete fra Holmegaard* (*Agnete din Holmegaard*), pe care Kierkegaard îl cunoştea din *Jens Baggsens danske Værker* (*Operele daneze ale lui Jens Baggesen*), vol. 2, 1828, p. 358.

[cxii] În daneză, *længsel* („dor“, „dorință“) şi *fængsel* („închisoare“).

[cxiii] Cardea sau Carna, zeiță romană care veghea uşa de la intrare; povestea ei se găseşte la Ovidiu, în *Fastele*, pp. 6, 101 şi urm. *Cf.* P.F.A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch*, ed. cit., vol. 1, pp. 465 şi urm. Zeul Ianus era apărătorul intrărilor şi ieşirilor, având de aceea două fețe.

[cxiv] Aluzie la nimfe şi driade.

[cxv] Referire la zeul vânturilor, Eol, care ar fi locuit pe insula plutitoare

Aeolia, ţinând vânturile ferecate într-un sac.

[cxvi] Marcu 3, 24. „Dacă o împărăţie este dezbinată împotriva ei înseşi, împărăţia aceea nu poate dăinui.“

[cxvii] În original, *indrollerings chef*: cel care înscrie (înrolează) soldaţii în termen şi voluntarii la armată.

[cxviii] O milă daneză e echivalentă cu 7,5 km.

[cxix] În original, *trold* „căpcăun“, „monstru“, „spiriduş“.

[cxx] Aluzie la Geneza 30, 25–42. Iacov era nepotul lui Laban şi fusese angajat de acesta ca păstor. Dorind să-l păstreze cu bani puţini, Laban i-a promis simbrie toate oile bălţate şi pestriţe care se năşteau în turmă, dar avea grijă să le despartă înainte de a-i lăsa turma lui Iacov în seamă, şi li le dădea fiilor săi. Iacov însă a pus nuiele în jgheaburi, pentru ca oile să le vadă înainte de a naşte şi să facă miei „vărgaţi“ (tot astfel cum, conform unui obieci popular, pe stradă, femeile însărcinate îşi trec mâna peste faţă când văd un bărbat frumos, pentru a naşte un copil frumos).

[cxxi] Geneza 30, 31–42. „Iacov a luat nuiele verzi de plop, de migdal şi de platan; a despoiat de pe ele fâşii de coajă şi a făcut să se vadă albeaţa care era pe nuiele. Apoi a pus nuielele pe cari le despoiase de coajă în jgheaburi, în adăpători, sub ochii oilor care veneau să bea, ca atunci când vor veni să bea, să zămislească. Oile zămisleau uitându-se la nuiele şi făceau miei bălţaţi, seini şi pestriţi…“ Astfel, Iacov nu numai că nu s-a lăsat păcălit de lipsa oilor bălţate, luate de Laban pentru fiii săi, dar a devenit chiar foarte bogat.

[cxxii] E vorba de o frescă din Herculanum, acum în muzeul din Napoli; după uciderea Minotaurului, Tezeu a luat-o cu el pe Ariadna, dar a părăsit-o apoi pe insula Naxos.

[cxxiii] Zeiţa răzbunării şi a dreptăţii. Cel mai adesea îi pedepseşte pe cei care se încred prea mult în norocul lor.

[cxxiv] În original, Kongevei, calea pe care o urma regele de la Copenhaga prin Lyngby spre Fredensborg; cuvântul e folosit în daneză şi ca substantiv comun, cu sensul de drum public.

[cxxv] Orăşel din Zeelanda de Nord, aflat lângă lacul Esrom.

[cxxvi] Cea mai mare suprafaţă împădurită a Danemarcei, aflată la răsărit de lacul Esrom.

[cxxvii] Cursuri speciale pentru repetarea pe scurt a unei materii.

[cxxviii] Aluzie la comedia lui Holberg *Jeppe paa Bierget eller Den*

*forvandlede Bode* (*Jeppe pe munte sau țăranul transformat*), *cf. Den Danske Skue-Plads* (*Scena daneză*), Copenhaga, 1758–1788, vol. 2.

[cxxix] Aluzie la Matei 17, 1–8, unde se povesteşte despre schimbarea la faţă a lui Isus, petrecută pe un munte înalt, unde Isus fusese însoţit de trei dintre apostoli. Atunci i s-a arătat un nor luminos, din care s-a auzit un glas: „Acesta este Fiul meu Cel iubit, în Care am binevoit; pe Acesta ascultaţi-L!“

[cxxx] Cuvânt provenind din „hiat“: „întrerupere, discontinuitate, pauză, gol“.

[cxxxi] În parcul din faţa castelului Frederiksberg era intrare liberă pentru public.

[cxxxii] *Politivennen.* Foaie care apărea în 1837 şi care conţinea şi schiţe satirice, între altele la adresa cameristelor mai împopoţonate decât cucoanele, cu „capă, boa, pălărie împodobită, cizme gri de merinos şi mănuşi gri glasate“.

[cxxxiii] Folosind cuvântul *magelōs* („fără pată“, „unic“), Kierkegaard ironizează una dintre expresiile favorite ale moralistului N.F.S. Grundtvig.

[cxxxiv] Din nou o ironie la adresa societăţii imaginate de moralistul N.F.S. Grundtvig.

[cxxxv] Regiune vestică şi continentală a Danemarcei (în daneză, Jylland), una din cele trei provincii istorice ale acestei ţări (alături de Scania şi Zeelanda). Peninsula Iutlanda, care se întinde între Marea Baltică şi cea Nordică, acoperă şi nordul Germaniei (actualmente, landul Schleswig-Holstein). După Ptolemeu, zona ar fi fost lăcaşul de obârşie al teutonilor şi cimbrilor. Terenul e relativ plat şi celebru pentru pădurile de fagi. Dialectul vorbit în zonă poate fi remarcat în Copenhaga, precum şi în cele mai mari oraşe ale Iutlandei (Aarhus, Aalberg, Esbjerg, Randers, Kolding, Vejle, Horsens şi Sonderborg, iar în partea germană, la Kiel, Flensburg şi Neumünster).

[cxxxvi] Insula Fyn (având drept cel mai mare oraş localitatea Odense, locul de naştere al lui H.C. Andersen), situată între Iutlanda şi insula Zeelanda.

[cxxxvii] Insulă daneză din Marea Baltică, una din cele trei municipalităţi daneze care nu ţin de un comitat (celelalte fiind Copenhaga şi Frederiksberg). Locuitorii vorbesc un dialect apropiat de norvegiană şi islandeză şi se spune că de aici au provenit colonizatorii Burgundiei. Din punct de vedere arhitectural e celebră pentru fortăreaţa Hammershus,

construită în 1250, şi pentru bisericile rotunde (hexagonale) medievale.

[cxxxviii] Vechi cartier copenhaghez din apropiere de Ōsterport; construirea lui (locuinţe pentru marinari) a început la iniţiativa regelui Cristian IV în 1631.

[cxxxix] În original, *Conferendsraad*, consilier clasa a doua într-o ierarhie care la sfârşitul secolului al XVIII-lea avea 12 trepte, iar ulterior 9 trepte. Ierarhia cuprindea deopotrivă negustori şi nobili, ultimii primind titluri în funcţie de rangul din naştere.

[cxl] În daneză *fyrbōder*: cel angajat să facă focul în sobe la casele mari şi palate.

[cxli] În greacă în original: idealul filozofilor stoici şi neoplatonici de a-şi fi autosuficienţi, condiţie a fericirii.

[cxlii] Neidentificat.

[cxliii] În franceză în original: „în trecere“, „fugitiv“.

[cxliv] Proverbul „Buzele sărută pe cei care dau răspunsuri drepte“ (Solomon 24, 26) îi e atribuit de tradiţia bisericească lui Solomon; a fost cunoscut de Kierkegaard fie în varianta germană, *Eine richtige Antwort ist wie ein lieblicher Kuß, cf. Die Bibel oder die ganze heilige Schrift alten und neuen Testaments, nach der deutschen Uebersetzung Dr. M. Luthers*, ed. de J.P. Fresenius, Frankfurt am Main, 1842, fie în ediţia daneză tipărită în acelaşi an, *Biblia, det er: den ganske Hellige Skrifts Bōger*, Copenhaga, 1824.

[cxlv] Platon, *Phaidros* 244a–257b.

[cxlvi] În latină: *pendet ab ore magistri*.

[cxlvii] În daneză, *Klangfigur*. Aluzie la figurile simetrice care apar în nisipul presărat pe o suprafaţă de sticlă sau metal dacă un arcuş e tras pe marginea plăcii şi o pune în vibraţie. Fenomenul a fost descris în 1787 de fizicianul german E.F.F. Chladni şi detaliat, între alţii, de fizicianul danez H.C. Ōrsted, care a primit în 1808 medalia de argint a Societăţii Regale Daneze pentru studiul său *Forsōg over Klangfigurerne* (*Încercare asupra figurilor sonore*).

[cxlviii] Memnon, „regele etiopienilor“, menţionat de Ovidiu şi Virgiliu ca având „pielea de culoare neagră“, este în mitologia greacă fiul Aurorei şi al lui Tithon, deci nepotul lui Priam, regele Troiei. I-a venit acestuia în ajutor în războiul Troiei, lupta lui cu Ahile fiind arbitrată de Zeus. După ce a fost învins, trupul său a fost dus de Aurora înapoi în Etiopia, iar etiopienii au

fost prefăcuți în păsări. Lacrimile vărsate de Aurora ar fi picăturile de rouă pe care le vedem în fiecare dimineață. Romanii şi grecii au dat numele de „colos al lui Memnon“ uneia din cele două statui-vestigii rămase din palatul gigantic al lui Amenhotep III, de la Luxor. În *Geografia* 1, 17, 46, Strabon e primul care le menționează (spunând că numele ar fi fost dat unui colos din Egipt pentru că eroul a traversat cu armata sa de etiopieni Egiptul până la Susa). Potrivit afirmațiilor sale, reluate de Plinius, Tacitus, Pausanias ş.a., statuia lui Memnon, care s-a fisurat la un cutremur în anul 27 î.Cr. „începe să cânte“ la răsăritul soarelui. Fenomenul, explicat astăzi prin dilatarea cuarţitului sub primele raze, era interpretat ca fiind strigătul lui Memnon la întâmpinarea mamei sale, Aurora. Romanii şi grecii mergeau în pelerinaj la „oracolul lui Memnon“, al cărui glas a început să se audă abia după spărtura produsă de cutremur, cu puțin timp înainte de apariția creştinismului.

[cxlix] În latină în original: „Cearta e zestrea nevestei“; citat din Publius Ovidius Naso, *Ars amandi*, 2, 155; în traducerea Mariei-Valeria Petrescu: „Căsătoriților li se pare firesc [să se certe], face parte din zestre“ (*Arta iubirii*, ed. cit., p. 214).

[cl] Brâul care-i conferea frumusețe Afroditei e descris în *Iliada* lui Homer, cântul XIV, vv. 214–221.

[cli] În latină în original: „discuție“.

[clii] Numele danez pentru această floare simbolică e *tusindfryd*, în latină *bellis perennis*: năsturelul.

[cliii] Hiatul nu are doar sensul de întrerupere, gol, ci e şi întâlnirea a două vocale pronunțate succesiv în silabe diferite, fie în interiorul unui cuvânt, fie în două cuvinte alăturate.

[cliv] Aluzie la Actul I, Scena 1 din piesa *Elverhōj* (*Dealul ielelor*), 1828, de Johan Ludvig Heiberg.

[clv] În latină în original: „Zarurile au fost aruncate.“ După Suetonius, *De vita duodecim Caesarum*, 1, 32, Caesar ar fi pronunțat aceste cuvinte trecând împreună cu oastea sa râul Rubicon care alcătuia granița dintre Italia şi provinciile romane şi pe care generalii n-aveau voie să-l traverseze împreună cu oastea. Astfel s-a pornit cel de-al doilea război civil roman care a dus la domnia lui Caesar.

[clvi] În acest context, persoană care poate da sfaturi morale după caz.

[clvii] Adunare bisericească; termenul (folosit ironic de autor) rezonează cu

apariția ulterioară a celui de „teologie pastorală“.

[clviii] E vorba de teologia practică – discutarea unor probleme etice, catehism etc. În Copenhaga din vremea lui Kierkegaard, se ținea timp de două semestre un asemenea curs pentru candidații în teologie la un așa-numit seminar pastoral; autorul însuși a participat la un astfel de seminar din noiembrie 1840 până în septembrie 1841.

[clvix] Aluzie la poveștile istorisite de Șeherezada în fiecare noapte timp de 1001 de nopți, dar și la faptul că în ultima dimineață a apărut înaintea lui Șahriar cu copiii pe care îi născuse în secret.

[clx] În latină în original: „lasă-i să urască, numai să se teamă“, dicton al poetului latin Acius (folosit în piesa *Atreus*, v. 203) pe care îl cita deseori crudul împărat Caligula.

[clxi] În latină în original: „nufărul alb“.

[clxii] Venus care iese din mare.

[clxiii] Zeițe luptătoare din mitologia nordică, trimise de Odin spre a aduce în Walhalla eroii căzuți.

[clxiv] Îndrăgostiți din Babylon ai căror părinți nu erau de acord cu iubirea lor și care își vorbeau în taină printr-o deschizătură în zid.

[clxv] *Cf.* Horațiu, *Ode*, 2, 8.

[clxvi] Aluzie la piesa *Palnatoke* de Adam Oehlenschlaeger (1778–1850). Versurile daneze în original sunt: *Jeg gnider den ved Dag, ved Nat / Men ei jeg sletter ud den sorte Skygge*.

[clxvii] Parafrazare a unei propoziții atribuite, în legendele populare, regelui Valdemar Atterdag în legătură cu castelul Gurre din Zeelanda de Nord („Dumnezeu n-are decât să păstreze împărăția cerurilor, dacă eu pot să păstrez castelul Gurre“).

[clxviii] E vorba de categoria hegeliană *Sein für Anderes*; când ceva e definit în procesul dialectic, e definit prin limitare față de altceva. Așadar, are o ființă pentru altceva, iar nu o ființă pentru sine. Când ființa pentru altceva e o categorie a femeii, înseamnă că femeia e definită pornind de la categoria bărbatului. Omul e întâi o ființă în sine, apoi o ființă pentru altceva și devine, în final, o ființă pentru sine, adică devine conștient de sine.

[clxvix] În mitologia romană, zeița castității. În templul ei de la Roma nu exista o statuie, ci o flacără care ardea mereu. *Cf.* Ovidiu, *Fasti*, 6, 295–298.

[clxx] Cuvântul existență e compus din *ex*, „în afară“, și *sisto*, „pun“, „așez“

(„pun în afară“). În filozofia hegeliană mai ales, diferența dintre ființă și existență e importantă, întrucât existența presupune conștiință de sine. Prin expresia: „ea nu subzistă în afara sa“ se înțelege tocmai o ființă pentru altceva.

[clxxi] Aluzie la poezia *Du bist wie eine Blume* (*Eşti ca o floare*) de Heinrich Heine (1797–1856), publicată în *Buch der Lieder*, Hamburg, 1837, p. 12.

[clxxii] În daneză, *at frie*, care derivă din *fri* („liber“).

[clxxiii] În germană în original: „reținere distantă“, „inaccesibilitate“.

[clxxiv] Ființa pentru altceva e doar un moment, deoarece e doar o fază din mișcarea dialectică spre conștiința de sine (ființa pentru sine).

[clxxv] E vorba de niște cercuri din lemn care erau aruncate și prinse pe bețe.

[clxxvi] În franceză în original: „Trăiască împăratul!“

[clxxvii] E vorba de cearta dintre două surori asupra întrebării care are cel mai frumos fund. La ceartă au ajuns să participe, ulterior, întreaga familie și întregul oraș, anume Syracuza, unde a și fost ridicată o statuie a Afroditei cu numele Afrodita Kallipygos, „Afrodita cu fundul frumos“.

[clxxviii] În latină în original: „E înspăimântător de povestit.“ Aluzie la Virgiliu, *Eneida* 2, 204, unde apare formula *Horresco referens* (cu același sens).

[clxxix] Aluzie la cuvintele lui Isus către apostolul Petru: „Adevărat zic ție că în noaptea aceasta, mai înainte de a cânta cocoșul, de trei ori te vei lepăda de Mine“ (Matei 26, 34) și la povestea despre această triplă lepădare din Luca 22, 54–62.

[clxxx] Aluzie la Euripide, *Medeea*, vv. 250–251.

[clxxxi] *Cf.* opera *Don Giovanni* de Mozart.

[clxxxii] Aluzie la *Judecători* 16, 4–22.

[clxxxiii] Citat dintr-o romanță a poetului danez Christian Winther (1796–1876), *cf. Digte* (*Poezii*), Copenhaga, 1828, pp. 40–41.

[clxxxiv] Sculptorul misogin Pigmalion sculptase în fildeș o femeie de care s-a îndrăgostit apoi; zeița Afrodita i-a dat viață. *Cf.* Ovidiu, *Metamorfoze*, 10, pp. 243–297.

[clxxxv] Aluzie la strigătele gâștelor care i-au trezit pe soldații romani când galii au încercat să-i ia prin surprindere, atacând noaptea Capitoliul din Roma. *Cf.* Livius, *Historiarum*, 5, 47.

[clxxxvi] Poetul german Matthias Claudius (1743–1815), autor al volumelor intitulate *Asmus omnia sua secum portans oder Sämmtliche Lieder des Wandsbecker Bothen* (*Asmus purtând cu sine toate ale sale sau Cântecele complete ale curierului din Wandsbeck*), Hamburg, 1838; preşedintele Lars e un personaj din volumul întâi, pp. 68–80.

[clxxxvii] Numele unui zeu al râului cu acelaşi nume care izvora din Arcadia; zeiţa Artemis a transformat-o pe Aretusa, vânătoriţă din cortegiul ei (care, ca şi Artemis, nu voia să aibă de-a face cu bărbaţii), într-un izvor subpământean care trecea din Grecia până în Sicilia, pentru a scăpa de urmărirea lui Alpheus. Dar râul a pornit şi el după izvor, cei doi unindu-se pe această cale.

[clxxxviii] Insulă mai mică dinaintea Siracuzei, numită astăzi Città Vecchia (din care porneşte izvorul Aretusa) şi făcând parte din oraşul Siracuza.

[clxxxix] În Antichitate, numele unui un oraş (Elis sau Elia); azi, prefectura Ilyia din nord-vestul Peloponesului.

[cxc] *Cf.* Geneza 2, 8.

[cxci] O prelucrare a *Măgarului de aur* de Apuleius purta acest titlu.

[cxcii] Aluzie la discursul lui Aristofan din *Banchetul* lui Platon, 189 c–193 e.

[cxciii] În latină în original: „primesc semnul“. Citat din Cicero, *De divinatione*, 1, 45, 103.

[cxciv] După legenda grecească, Alektryon, prietenul lui Ares, trebuia să stea de veghe în timp ce acesta se întâlnea cu Afrodita, dar a adormit, iar îndrăgostiţii au fost surprinşi de zeul solar Apollo şi de Hefaistos, soţul Afroditei.

[cxcv] Conform legendei, zeul Helios a transformat-o pe iubita sa Klytia într-un heliotrop, o floare a soarelui, când ea s-a îndrăgostit de altcineva.

[cxcvi] Nimfa Kaenis a fost transformată de iubitul ei, zeul Poseidon (Neptun), într-un bărbat, Kaineus.